C729d P
1999

© Éditions du Seuil, 1998

Título original: *Le Démon de la Théorie: Littérature et Sens Commun*

© 1999 da tradução brasileira: Editora UFMG
Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor

Compagnon, Antoine
C736d O demônio da teoria: literatura e senso comum/ Antoine Compagnon; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
305p. - (Humanitas)
Tradução de: Le démon de la théorie: littérature et sens commun
1. Literatura - Teoria I. Mourão, Cleonice Paes Barreto II. Título III. Série
CDD : 801
CDU : 82

Catalogação na publicação: Divisão de Planejamento e Divulgação da Biblioteca Universitária - UFMG
ISBN: 85-7041-184-7

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE
21300134231

EDITORAÇÃO DE TEXTO
Ana Maria de Moraes
PROJETO GRÁFICO
Glória Campos - *Mangá*
CAPA
Paulo Schmidt
ILUSTRAÇÃO DA CAPA
José Alberto Nemer, sem título, aquarela sobre papel, 110x75cm, 1993, foto Rui Cezar dos Santos, coleção Helvécio Belizário
REVISÃO DE TEXTO E NORMALIZAÇÃO
Simone de Almeida Gomes
REVISÃO DE PROVAS
Lilian Valderez Felício
Maria Stela Souza Reis
PRODUÇÃO GRÁFICA
Jonas Rodrigues Fróis
FORMATAÇÃO
Marcelo Belico

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – Biblioteca Central – sala 405
Campus Pampulha – 31270-901 – Belo Horizonte/MG
Tel.: (31) 499-4650 – Fax: (31) 499-4768
E-mail: Editora@bu.ufmg.br
http://www.editoras.com/ufmg

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Reitor: Francisco César de Sá Barreto
Vice-Reitora: Ana Lúcia Almeida Gazzola

CONSELHO EDITORIAL
TITULARES
Carlos Antônio Leite Brandão, Heitor Capuzzo Filho, Heloisa Maria Murgel Starling, Luiz Otávio Fagundes Amaral, Manoel Otávio da Costa Rocha, Maria Helena Damasceno e Silva Megale, Romeu Cardoso Guimarães, Silvana Maria Leal Cóser, Wander Melo Miranda (Presidente)
SUPLENTES
Antônio Luiz Pinho Ribeiro, Beatriz Rezende Dantas, Cristiano Machado Gontijo, Leonardo Barci Castriota, Maria das Graças Santa Bárbara, Maurílio Nunes Vieira, Newton Bignotto de Souza, Reinaldo Martiniano Marques

AGRADECIMENTOS

Há alguns anos, na Universidade de Colúmbia, em Nova York, coordenei um seminário intitulado "Some Puzzles for Theory" [Alguns Quebra-Cabeças para a Teoria]. Em torno de uma mesa, relemos alguns textos fundadores da teoria literária, textos tidos como definitivos e cuja avaliação já não nos constrange mais. Posteriormente, na Sorbonne, dediquei um curso à teoria da literatura. Desta vez, diante de um público numeroso, foi-me necessário fazer um discurso magistral, sem renunciar a uma abordagem aporética. Este livro é fruto desse trabalho, e agradeço aos estudantes que o tornaram possível.

Desde a publicação de *La Troisième République des Lettres* [A Terceira República das Letras] (1983), criticaram-me várias vezes o fato de haver interrompido a pesquisa no momento em que ela se tornara interessante: esperavam pelo fim da história, uma Quarta ou uma Quinta República das Letras. Como descrever o momento em que a história literária foi substituída pela teoria, e como narrar os episódios seguintes, sem que nossa própria história intelectual neles se integre? Para romper o fio doutrinal e pôr fim às controvérsias, decidi escrever um outro livro, *Les Cinq Paradoxes de la Modernité* [Os Cinco Paradoxos da Modernidade] (1989), do qual este é também a continuação. Sou grato a Jean-Luc Giriboni, que me estimulou a escrevê-lo, assim como a Marc Escola, a André Guyaux, a Patrizia Lombardo e a Sylvie Thorel-Cailleteau, que o releram.

Dois esboços do Capítulo II foram publicados com os títulos de "Allégorie et Philologie" [Alegoria e Filologia], em Anna Dolfi e Carla Locatelli, Ed., *Retorica e Interpretazione*, Roma, Bulzoni, 1994, e "Quelques Remarques Sur la Méthode des Passages Parallèles" [Algumas Observações sobre o Método das Passagens Paralelas], *Studi di Letteratura Francese*, n.22, 1997, assim como uma primeira versão do Capítulo V, "Chassez le Style par la Porte, il Rentrera par la Fenêtre" [Expulsem o Estilo pela Porta, ele Voltará pela Janela], *Littérature*, n.105, março 1997, e um fragmento do Capítulo VII, "Sainte-Beuve and the Canon" [Sainte-Beuve e o Cânone], *Modern Language Notes*, t.CX, 1995.

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO
O QUE RESTOU DE NOSSOS AMORES? 11
Teoria e senso comum 15
Teoria e prática da literatura 19
Teoria, crítica, história 21
Teoria ou teorias 23
Teoria da literatura ou teoria literária 24
A literatura reduzida a seus elementos 25

CAPÍTULO I

A LITERATURA 29
A extensão da literatura 31
Compreensão da literatura: a função 35
Compreensão da literatura: a forma do conteúdo 38
Compreensão da literatura: a forma da expressão 39
Literariedade ou preconceito 42
Literatura é literatura 44

CAPÍTULO II

O AUTOR 47
ok X A tese da morte do autor 49
Voluntas e *actio* 53
Alegoria e filologia 56
Filologia e hermenêutica 59
Intenção e consciência 65
O método das passagens paralelas 68
Straight from the horse's mouth 71
Intenção ou coerência 75
Os dois argumentos contra a intenção 79
Retorno à intenção 84
Sentido não é significação 85
Intenção não é premeditação 90
A presunção de intencionalidade 93

CAPÍTULO III

O MUNDO 97
Contra a *mimèsis* 99
A *mimèsis* desnaturalizada 102
O realismo: reflexo ou convenção 106
X Ilusão referencial e intertextualidade 109

	Os termos da discussão	114
	Crítica da tese antimimética	115
	O arbitrário da língua	121
	A *mimèsis* como reconhecimento	126
	Os mundos ficcionais	133
	O mundo dos livros	137
CAPÍTULO IV	O LEITOR	139
	A leitura fora do jogo	139
	A resistência do leitor	143
	Recepção e influência	146
	O leitor implícito	147
	A obra aberta	153
	O horizonte de expectativa (fantasma)	156
	O gênero como modelo de leitura	157
	A leitura sem amarras	159
	Depois do leitor	163
CAPÍTULO V	O ESTILO	165
	O estilo e todos os seus humores	166
	Língua, estilo, escritura	173
	Clamor contra o estilo	176
	Norma, desvio, contexto	180
	O estilo como pensamento	184
	O retorno do estilo	187
	Estilo e exemplificação	189
	Norma ou agregado	192
CAPÍTULO VI	A HISTÓRIA	195
	História literária e história da literatura	198
	História literária e crítica literária	201
	História das idéias, história social	204
	A evolução literária	207
	O horizonte de expectativa	209
	A filologia disfarçada	214
	História ou literatura?	218
	A história como literatura	222
CAPÍTULO VII	O VALOR	225
	Na sua maioria, os poemas são ruins, mas são poemas	227
	A ilusão estética	231
Om X	O que é um clássico?	234
	Da tradição nacional em literatura	239
	Salvar o clássico	242
	Última defesa do objetivismo	247
	Valor e posteridade	250
	Por um relativismo moderado	253
X	CONCLUSÃO	
	A AVENTURA TEÓRICA	257
	Teoria ou ficção	258
	Teoria e "bathmologia"	259
	Teoria e perplexidade	261
	NOTAS	263
	BIBLIOGRAFIA	275
	ÍNDICE ONOMÁSTICO	299

INTRODUÇÃO

O QUE RESTOU DE NOSSOS AMORES?

> Para o pobre Sócrates, só havia o Demônio da proibição; o meu é um grande afirmador, o meu é um Demônio de ação, um Demônio de combate.
>
> *Baudelaire, "Espanquemos os pobres!"*

Parodiando uma célebre frase: "Os franceses não têm a mente teórica." Pelo menos até a explosão dos anos sessenta e setenta. A teoria literária viveu então seu momento de glória, como se a fé do prosélito lhe houvesse, de repente, permitido resgatar quase um século de atraso num átimo de segundo. Os estudos literários franceses não conheceram nada semelhante ao formalismo russo; ao círculo de Praga, ao *New Criticism* anglo-americano, sem falar da estilística de Leo Spitzer nem da topologia de Ernst Robert Curtius, do antipositivismo de Benedetto Croce nem da crítica das variantes de Gianfranco Contini, ou ainda da escola de Genebra e da crítica da consciência, ou mesmo do antiteorismo deliberado de F. R. Leavis e de seus discípulos de Cambridge. Para contrabalançar todos esses movimentos originais e influentes que ocuparam a primeira metade do século XX na Europa e na América do Norte, só poderíamos citar, na França, a "Poética" de Valéry, segundo o título da cátedra que ocupou no Colégio de França (1936) — efêmera disciplina, cujo progresso foi logo interrompido pela guerra, depois pela morte —, e talvez as sempre enigmáticas *Fleurs de Tarbes* [Flores de Tarbes], de Jean Paulhan (1941), tateando confusamente a definição de uma retórica geral, não instrumental, da língua: esse "Tudo é retórica", que a desconstrução deveria redescobrir em Nietzsche, por volta de 1968. O manual de René Wellek e Austin Warren, *Theory of Literature* [Teoria da Literatura], publicado nos

Estados Unidos em 1949, encontrava-se disponível (nos fins dos anos sessenta), em espanhol, japonês, italiano, alemão, coreano, português, dinamarquês, servo-croata, grego moderno, sueco, hebreu, romeno, finlandês e gujarati, mas não em francês, idioma no qual só foi publicado em 1971, com o título de *La Théorie Littéraire* [A Teoria Literária], um dos primeiros da coleção "Poétique", nas Éditions du Seuil, sem nunca ter feito parte da coleção de bolso. Em 1960, pouco antes de morrer, Spitzer atribuía esse atraso e esse isolamento franceses a três fatores: um velho sentimento de superioridade ligado a uma tradição literária e intelectual contínua e eminente; o espírito geral dos estudos literários, sempre marcado pelo positivismo científico do século XIX, à procura das causas; a predominância da prática escolar de explicação de texto, isto é, de uma descrição ancilar das formas literárias, impedindo o desenvolvimento de métodos formais mais sofisticados. Acrescentaria de bom grado, mas isso é evidente, a ausência de uma lingüística e de uma filosofia da linguagem comparáveis às que invadiram as universidades de língua alemã ou inglesa, desde Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein e Rudolf Carnap, assim como a fraca incidência da tradição hermenêutica transformada, entretanto, na Alemanha, inteiramente, por Edmund Husserl e Martin Heidegger.

Em seguida, as coisas mudaram rapidamente — aliás, começaram a se mover, no momento em que Spitzer fazia aquele diagnóstico severo —, a tal ponto que, por uma muito curiosa reversão que leva a refletir, a teoria francesa viu-se, momentaneamente, alçada à vanguarda dos estudos literários no mundo, um pouco como se tivéssemos, até então, recuado para saltar melhor, a menos que um tal fosso, subitamente transposto, tenha permitido inventar a pólvora com uma inocência e um ardor tais que deram a ilusão de um avanço, durante esses miríficos anos sessenta, que se estenderam, de fato, de 1963, fim da guerra da Argélia, até 1973, com o primeiro choque petroleiro. Por volta de 1970, a teoria literária estava no auge e exercia um imenso atrativo sobre os jovens da minha geração. Sob várias denominações — "nova crítica", "poética", "estruturalismo", "semiologia", "narratologia" —, ela brilhava em todo seu esplendor. Quem viveu esses anos feéricos só pode se lembrar deles com nostalgia. Uma corrente poderosa arrastava a todos nós. Naquele tempo, a imagem do estudo literário, respaldada pela teoria, era sedutora, persuasiva, triunfante.

Esse não é mais, exatamente, o quadro. A teoria institucionalizou-se, transformou-se em método, tornou-se uma pequena técnica pedagógica, freqüentemente tão árida quanto a explicação de texto, que ela atacava, então, energicamente. A estagnação parece inscrita no destino escolar de toda teoria. A história literária, jovem disciplina ambiciosa e atraente do final do século XIX, conheceu a mesma triste evolução, e a nova crítica não escapou disso. Depois do frenesi dos anos sessenta e setenta, durante os quais os estudos literários franceses alcançaram e mesmo ultrapassaram os outros no caminho do formalismo e da textualidade, as pesquisas teóricas não conheceram maiores desenvolvimentos na França. Seria o caso de incriminar o monopólio da história literária sobre os estudos franceses, o qual a nova crítica não teria conseguido abalar em profundidade, mas apenas disfarçar provisoriamente? A explicação — de Gérard Genette — parece insuficiente, pois a nova crítica, mesmo que não tenha derrubado os muros da velha Sorbonne, implantou-se solidamente na Educação nacional, sobretudo no ensino secundário. Talvez por isso mesmo ela tenha se tornado rígida. É impossível, hoje, passar num concurso sem dominar os *distinguos* sutis e o jargão da narratologia. Um candidato que não saiba dizer se o pedaço de texto que tem sob os olhos é "homo-" ou "heterodiegético", "singulativo" ou "iterativo", de "focalização interna" ou "externa" não é admitido, assim como outrora era necessário distinguir um anacoluto de uma hipálage, e saber a data de nascimento de Montesquieu. Para compreender a singularidade do ensino superior e da pesquisa na França, é preciso ter sempre em mente a dependência histórica da universidade em relação aos concursos de admissão de professores ao ensino secundário. É como se nos tivéssemos provido, antes de 1980, de tudo o que é suficiente como teoria para renovar a pedagogia: um pouco de poética e de narratologia para explicar o verso e a prosa. A nova crítica, assim como, algumas gerações antes, a história literária de Gustave Lanson, viu-se rapidamente reduzida a algumas receitas, truques e astúcias para brilhar nos concursos. O impulso teórico estancou-se desde que forneceu uma certa ciência de apoio à sacrossanta explicação de texto.

A teoria foi, na França, um fogo de palha, e a aspiração que Barthes formulava em 1969 — "a nova crítica deve tornar-se muito rapidamente um novo adubo, para depois fazer outra coisa"[1] — parece não ter sido realizada. Os teóricos dos anos sessenta e setenta não tiveram sucessores. O próprio Barthes foi canonizado, o que não é a melhor forma de manter viva e ativa uma obra. Outros mudaram e se entregaram a trabalhos muito distanciados de seus primeiros amores; alguns, como Tzvetan Todorov ou Genette, orientaram-se para a ética ou a estética. Muitos voltaram-se para a velha história literária pelo viés da redescoberta de manuscritos, como revela a moda da crítica dita genética. A revista *Poétique,* que existe ainda, publica essencialmente exercícios de epígonos; o mesmo se dá com *Littérature,* outra instituição pós-68, sempre eclética, acolhendo o marxismo, a sociologia e a psicanálise. A teoria acomodou-se e não é mais o que era: está aí assim como todos os séculos literários estão aí, como todas as especialidades convivem na universidade, cada uma em seu lugar. Encontra-se compartimentada, inofensiva, espera os estudantes à hora certa, sem outro intercâmbio com outras especialidades nem com o mundo a não ser por intermédio desses estudantes que vagueiam de uma disciplina a outra. Não está mais viva que as outras disciplinas, na medida em que não é mais ela que diz por que e como seria necessário estudar a literatura, qual é a pertinência, a provocação atual do estudo literário. Ora, nada a substituiu nesse papel, aliás, não mais se estuda tanto a literatura.

"A teoria voltará, como tudo, e seus problemas serão redescobertos no dia em que a ignorância for tão grande que só produzirá tédio." Philippe Sollers anunciava esse retorno desde 1980, ao prefaciar a reedição de *Théorie d'Ensemble* [Teoria do Conjunto] — ambicioso volume publicado durante o outono que se seguiu a maio de 1968 e cujo título foi extraído das matemáticas — e ao reunir, talvez com uma suspeita de "terrorismo intelectual" — como Sollers reconheceu posteriormente —,[2] as assinaturas de Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva e todo o grupo de *Tel Quel,* o melhor da teoria então no seu ápice. A teoria ia, então, de vento em popa, dava vontade de viver. "Desenvolver a teoria para não se atrasar na vida", havia decretado Lénine, e Louis Althusser invocava-o para denominar "Teoria" à coleção que

dirigia na Maspero. Pierre Macherey publicou aí, em 1966, ano guia do movimento estruturalista, *Pour une Théorie de la Production Littéraire* [Por uma Teoria da Produção Literária], obra na qual o sentido marxista da teoria — crítica da ideologia e ascensão da ciência — e o sentido formalista — análise dos procedimentos lingüísticos — entravam em entendimento com o domínio da literatura. A teoria era crítica e mesmo polêmica ou militante — como no título inquietante do livro de Boris Eikhenbaum em 1927, *Littérature, Théorie, Critique, Polémique* [Literatura, Teoria, Crítica, Polêmica], em parte traduzido por Tzvetan Todorov na sua antologia dos formalistas russos, *Théorie de la Littérature* [Teoria da Literatura], em 1966 —, mas ambicionava também fundar uma ciência da literatura. "O objeto da teoria", escrevia Genette em 1972, "seria não apenas o real, mas também a totalidade do virtual literário".[3] O formalismo e o marxismo eram seus dois pilares para justificar a pesquisa dos invariantes ou dos universais da literatura, para considerar as obras individuais mais como obras possíveis do que como obras reais, como meros exemplos do sistema literário subjacente, mais cômodos para atingir a estrutura do que as obras desatualizadas, e apenas potenciais.

Se essa teoria de caráter ambíguo — ao mesmo tempo marxista e formalista — já tinha saído da moda em 1980, o que dizer hoje? Já fomos suficientemente atingidos pela ignorância e pelo tédio para desejarmos novamente a teoria?

TEORIA E SENSO COMUM

Um balanço, um mapa, da teoria literária seria, entretanto, concebível? E de que forma? Não seria esse um projeto abortado se, como afirma Paul de Man, "o principal interesse teórico da teoria literária consiste na impossibilidade de sua definição"?[4] A teoria não poderia, então, ser apreendida senão graças a uma teoria negativa, segundo o modelo desse Deus escondido do qual somente uma teologia negativa pode falar. Isso significa situar o horizonte alto demais, ou longe demais as afinidades, aliás reais, entre a teoria literária e o niilismo. A teoria não pode se reduzir a uma técnica nem a uma pedagogia — ela vende sua alma nos vade-mécum de capas coloridas expostos nas vitrinas das livrarias do Quartier Latin —, mas isso não é motivo para fazer dela uma metafísica nem uma mística. Não a tratemos como uma religião. A teoria literária não teria senão um "interesse teórico"? Não, se estou certo ao sugerir que ela é também, talvez essencialmente, crítica, opositiva ou polêmica.

Porque não é do lado teórico ou teológico, nem do lado prático ou pedagógico, que a teoria me parece principalmente interessante e autêntica, mas pelo combate feroz e vivificante que empreende contra as idéias preconcebidas dos estudos literários, e pela resistência igualmente determinada que as idéias preconcebidas lhe opõem. Esperaríamos, talvez, de um balanço da teoria literária, que depois de ter oferecido sua própria definição de literatura, como definição contestável — trata-se, na verdade, do primeiro lugar-comum teórico: "O que é a literatura?" —, depois de ter prestado uma rápida homenagem às teorias literárias antigas, medievais e clássicas, desde Aristóteles até Batteux, sem esquecer uma passagem pelas poéticas não-ocidentais, arrolasse as diferentes escolas que compartilharam a atenção teórica no século XX: formalismo russo, estruturalismo de Praga, *New Criticism* americano, fenomenologia alemã, psicologia genebresa, marxismo internacional, estruturalismo e pós-estruturalismo franceses, hermenêutica, psicanálise, neomarxismo, feminismo etc. Inúmeros manuais são assim: ocupam os professores e tranqüilizam os estudantes. Mas esclarecem um lado muito acessório da teoria. Ou até mesmo a deformam, pervertem-na; porque o que a caracteriza, na verdade, é justamente o contrário do ecletismo, é seu engajamento, sua *vis polemica*, assim como os impasses a que esta última a leva sem que ela se dê conta. Os teóricos dão a impressão, muitas vezes, de fazer críticas muito sensatas contra as posições de seus adversários, mas visto que estes, confortados por sua boa consciência de sempre, não renunciam e continuam a matraquear, os teóricos se põem também eles a falar alto, defendem suas próprias teses, ou antíteses, até o absurdo, e, assim, anulam-se a si mesmos diante de seus rivais encantados de se verem justificados pela extravagância da posição adversária. Basta deixar falar um teórico e contentar-se em interrompê-lo de vez em quando com um "Ah!" um pouco debochado, para vê-lo desmoronar diante de nossos olhos!

Quando entrei no sexto ano do pequeno liceu Condorcet, nosso velho professor de latim-francês, que era também prefeito de sua cidadezinha na Bretanha, perguntava-nos a cada texto de nossa antologia: "Como vocês compreendem essa passagem? O que o autor quis dizer? Onde está a beleza do verso ou da prosa? Em que a visão do autor é original? Que lição podemos tirar daí?" Acreditamos, durante um tempo, que a teoria literária tivesse banido para sempre essas questões lancinantes. Mas as respostas passam e as perguntas permanecem. Estas são mais ou menos as mesmas. Há algumas que não cessam de se repetir de geração em geração. Colocavam-se antes da teoria, já se colocavam antes da história literária, e se colocam ainda depois da teoria, de maneira quase idêntica. A tal ponto que nos perguntamos se existe uma *história* da crítica literária, como existe uma história da filosofia ou da lingüística, pontuada de criações de conceitos, como o *cogito* ou o complemento. Na crítica, os paradigmas não morrem nunca, juntam-se uns aos outros, coexistem mais ou menos pacificamente e jogam indefinidamente com as mesmas noções — noções que pertencem à linguagem popular. Esse é um dos motivos, talvez o principal motivo, da sensação de repetição que se experimenta, inevitavelmente, diante de um quadro histórico da crítica literária: nada de novo sob o sol. Em teoria, passa-se o tempo tentando apagar termos de uso corrente: literatura, autor, intenção, sentido, interpretação, representação, conteúdo, fundo, valor, originalidade, história, influência, período, estilo etc. É o que se fez também, durante muito tempo, em lógica: recortava-se na linguagem cotidiana uma região lingüística dotada de verdade. Mas a lógica formalizou-se depois. A teoria literária não conseguiu desembaraçar-se da linguagem corrente sobre a literatura, a dos ledores e dos amadores. Assim, quando a teoria se afasta, as velhas noções ressurgem intocadas. É por serem "naturais" ou "sensatas" que nunca não escapamos delas realmente? Ou, como pensa de Man, é porque só desejamos resistir à teoria, porque a teoria faz mal, contraria nossas ilusões sobre a língua e a subjetividade? Poderíamos dizer, hoje, que quase ninguém foi tocado pela teoria, o que talvez seja mais confortável.

Então, não restaria mais nada, ou apenas a pequena pedagogia que descrevi? Não inteiramente. Na fase áurea, por volta de 1970, a teoria era um contradiscurso que punha em questão as premissas da crítica tradicional. *Objetividade, gosto e clareza*, Barthes assim resumia, em *Critique et Vérité* [Crítica e Verdade], em 1966, ano mágico, os dogmas do "suposto crítico" universitário, o qual ele queria substituir por uma "ciência da literatura". Há teoria quando as premissas do discurso corrente sobre a literatura não são mais aceitas como evidentes, quando são questionadas, expostas como construções históricas, como convenções. Em seu começo, também a história literária se fundava numa teoria, em nome da qual eliminou do ensino literário a velha retórica, mas essa teoria perdeu-se ou edulcorou-se à medida que a história literária foi se identificando com a instituição escolar e universitária. O apelo à teoria é, por definição, opositivo, até mesmo subversivo e insurrecto, mas a fatalidade da teoria é a de ser transformada em método pela instituição acadêmica, de ser recuperada, como dizíamos. Vinte anos depois, o que surpreende, talvez mais que o conflito violento entre a história e a teoria literária, é a semelhança das perguntas levantadas por uma e por outra nos seus primórdios entusiastas, sobretudo esta, sempre a mesma: "O que é a literatura?"

Permanência das perguntas, contradição e fragilidade das respostas: daí resulta que é sempre pertinente partir das noções populares que a teoria quis anular, as mesmas que voltaram quando a teoria se enfraqueceu, a fim de não só rever as respostas opositivas que ela propôs, mas também tentar compreender por que essas respostas não resolveram de uma vez por todas as velhas perguntas. Talvez porque a teoria, à custa de sua luta contra a Hidra de Lerna, tenha levado seus argumentos longe demais e eles tenham se voltado contra ela? A cada ano, diante de novos estudantes, é preciso recomeçar com as mesmas figuras de bom senso e clichês irreprimíveis, com o mesmo pequeno número de enigmas ou de lugares comuns que balizam o discurso corrente sobre a literatura. Examinarei alguns, os mais resistentes, porque é em torno deles que se pode construir uma apresentação simpática da teoria literária com todo o vigor de sua justa cólera, da mesma maneira como ela os combateu — em vão.

TEORIA E PRÁTICA DA LITERATURA

Algumas distinções preliminares são indispensáveis. Primeiramente, quem diz teoria — e sem que seja preciso ser marxista — pressupõe uma prática, ou uma práxis, diante da qual a teoria se coloca, ou da qual ela elabora uma teoria. Nas ruas de Gênova, algumas salas trazem este letreiro: "Sala de teoria." Não se faz aí teoria da literatura, mas ensina-se o código de trânsito: a teoria é, pois, o código oposto à direção de veículos, é o código da direção. Qual é portanto a direção, ou a prática, que a teoria da literatura codifica, isto é, organiza mais do que regulamenta? Não é, parece, a própria literatura (ou a atividade literária) — a teoria da literatura não ensina a escrever romances como a retórica outrora ensinava a falar em público e instruía na eloqüência —, mas são os estudos literários, isto é, a história literária e a crítica literária, ou ainda a pesquisa literária.

No sentido de código, didática, ou melhor, *deontologia* da própria pesquisa literária, a teoria da literatura pode parecer uma disciplina nova, em todo caso ulterior ao nascimento da pesquisa literária no século XIX, quando da reforma das universidades européias, e posteriormente das americanas, segundo o modelo germânico. Mas se a palavra é relativamente nova, a coisa, em si mesma, é relativamente antiga.

Pode-se dizer que Platão e Aristóteles faziam teoria da literatura quando classificavam os gêneros literários na *República* e na *Poética*, e o modelo de teoria da literatura ainda é, hoje, para nós, a *Poética* de Aristóteles. Platão e Aristóteles faziam teoria porque se interessavam pelas categorias gerais, ou mesmo universais, pelas constantes literárias contidas nas obras particulares, como, por exemplo, os gêneros, as formas, os modos, as figuras. Se eles se ocupavam de obras individuais (a *Ilíada*, o *Édipo Rei*), era como ilustrações de categorias gerais. Fazer teoria da literatura era interessar-se pela literatura em geral, de um ponto de vista que almejava o universal.

Mas Platão e Aristóteles não faziam teoria da literatura, pois a prática que queriam codificar não era o estudo literário, ou a pesquisa literária, mas a literatura em si mesma. Procuravam formular gramáticas prescritivas da literatura, tão normativas que Platão queria excluir os poetas da Cidade. Atualmente, embora trate da retórica e da poética, e revalorize sua tradição antiga e clássica, a teoria da literatura não é, em princípio, normativa.

Descritiva, a teoria da literatura é, pois, moderna: supõe a existência de estudos literários, instaurados no século XIX, a partir do romantismo. Tem uma relação com a filosofia da literatura como ramo da estética que reflete sobre a natureza e a função da arte, a definição de belo e de valor. Mas a teoria da literatura não é filosofia da literatura, não é especulativa nem abstrata, mas analítica ou tópica: seu objeto são *o/os* discursos sobre a literatura, a crítica e a história literárias, que ela questiona, problematiza, e cujas práticas organiza. A teoria da literatura não é a polícia das letras, mas de certa forma sua epistemologia.

Nem nesse sentido é verdadeiramente nova. Lanson, o fundador da história literária francesa, na virada do século XIX para o XX, já dizia de Ernest Renan e de Émile Faguet, os críticos literários que o precederam — embora Faguet fosse seu contemporâneo na Sorbonne, Lanson o julgava ultrapassado —, que não tinham "teoria literária".[5] Era uma maneira polida de lhes dizer que, a seus olhos, eram impressionistas e impostores, não sabiam o que faziam, faltava-lhes rigor, espírito científico, método. Quanto a Lanson, este pretendia ter uma teoria, o que mostra que história literária e teoria não são incompatíveis.

O apelo à teoria responde necessariamente a uma intenção polêmica, ou opositiva (crítica, no sentido etimológico do termo): a teoria contradiz, põe em dúvida a prática de outros. É útil acrescentar aqui um terceiro termo à teoria e à prática, conforme o uso marxista, mas não apenas marxista, dessas noções: o termo *ideologia*. Entre a prática e a teoria, estaria instalada a ideologia. Uma teoria diria a verdade de uma prática, enunciaria suas condições de possibilidade, enquanto a ideologia não faria senão legitimar essa prática com uma mentira, dissimularia suas condições de possibilidade. Segundo Lanson, aliás bem recebido pelos marxistas, seus rivais não tinham teoria, senão ideologias, isto é, idéias preconcebidas.

Assim, a teoria reage às práticas que julga ateóricas ou antiteóricas. Agindo assim, ela as institui como bodes expiatórios. Lanson, que pensava possuir, com a filologia e o positivismo histórico, uma teoria sólida, entregava-se ao humanismo tradicional de seus adversários (homens de cultura ou de bom

gosto, burgueses). A teoria se opõe ao senso comum. Mais recentemente, depois de uma volta da espiral, a teoria da literatura levantou-se ao mesmo tempo contra o positivismo na história literária (representado por Lanson) e contra a simpatia na crítica literária (que havia sido representada por Faguet), assim como se levantou contra a associação freqüente dos dois (primeiro o positivismo na história do texto, depois o humanismo na interpretação), como ocorre nos austeros filólogos que, depois de um estudo minucioso das fontes do romance de Prévost, passam sem problemas a julgamentos íntimos sobre a realidade psicológica e sobre a verdade humana de Manon, como se ela estivesse a nosso lado, uma jovem de carne e osso.

Resumamos: a teoria contrasta com a prática dos estudos literários, isto é, a crítica e a história literárias, e analisa essa prática, ou melhor, essas práticas, descreve-as, torna explícitos seus pressupostos, enfim critica-os (criticar é separar, discriminar). A teoria seria, pois, numa primeira abordagem, a *crítica da crítica*, ou a *metacrítica* (colocam-se em oposição uma linguagem e a metalinguagem que fala dessa linguagem; uma linguagem e a gramática que descreve seu funcionamento). Trata-se de uma consciência crítica (uma crítica da ideologia literária), uma reflexão literária (uma *dobra crítica*, uma *self-consciousness*, ou uma auto-referencialidade), traços esses que se referem, na realidade, à modernidade, desde Baudelaire e, sobretudo, desde Mallarmé.

Apresentemos logo o exemplo: empreguei uma série de termos que convém definir em si mesmos, ou elaborar melhor, para tirar deles conceitos mais consistentes, para alcançar essa consciência crítica que acompanha a teoria: *literatura*, depois *crítica literária* e *história literária*, cuja distinção é enunciada pela teoria. Deixemos a literatura para o próximo capítulo e examinemos mais de perto os dois outros termos.

TEORIA, CRÍTICA, HISTÓRIA

Por crítica literária compreendo um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais. A crítica aprecia, julga; procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção: seu lugar ideal é o salão, do qual a imprensa é uma metamorfose, não a universidade; sua primeira forma é a conversação.

Por história literária compreendo, em compensação, um discurso que insiste nos fatores exteriores à experiência da leitura, por exemplo, na concepção ou na transmissão das obras, ou em outros elementos que em geral não interessam ao não-especialista. A história literária é a disciplina acadêmica que surgiu ao longo do século XIX, mais conhecida, aliás, com o nome de filologia, *Scholarship*, *Wissenschaft*, ou pesquisa.

Às vezes opõem-se crítica e história literárias como um procedimento intrínseco e um procedimento extrínseco: a crítica lida com o texto, a história com o contexto. Lanson observava que se faz história literária a partir do momento em que se lê o nome do autor na capa do livro, em que se dá ao texto um mínimo de contexto. A crítica literária enuncia proposições do tipo "A é mais belo que B", enquanto a história literária afirma: "C deriva de D." Aquela visa a avaliar o texto, esta a explicá-lo.

A teoria da literatura pede que os pressupostos dessas afirmações sejam explicitados. O que você chama de literatura? Quais são seus critérios de valor?, perguntará ela aos críticos, pois tudo vai bem entre leitores que compartilham das mesmas normas e que se entendem por meias palavras, mas, se não é o caso, a crítica (a conversação) transforma-se logo em diálogo de surdos. Não se trata de reconciliar abordagens diferentes, mas de compreender por que elas são diferentes.

O que você chama de literatura? Que peso você atribui a suas propriedades especiais ou a seu valor especial?, perguntará a teoria aos historiadores. Uma vez reconhecido que os textos literários possuem traços distintivos, você os trata como documentos históricos, procurando neles suas causas factuais: vida do autor, quadro social e cultural, intenções atestadas, fontes. O paradoxo salta aos olhos: você explica pelo contexto um objeto que lhe interessa precisamente porque escapa a esse contexto e sobrevive a ele.

A teoria protesta sempre contra o implícito: incômoda, ela é o *protervus* (o protestante) da velha escolástica. Ela pede contas, não adota a opinião de Proust em *Le Temps Retrouvé* [O Tempo Redescoberto], pelo menos naquilo que diz respeito aos estudos literários: "Uma obra onde há teoria é como um objeto no qual se deixa a marca do preço."[6] A teoria quer saber o preço. Não tem nada de abstrato, faz perguntas, aquelas perguntas sobre textos particulares com os quais historiadores e críticos se deparam sem cessar, mas cujas respostas são dadas de antemão. A teoria lembra que essas perguntas são problemáticas, que podem ser respondidas de diversas maneiras: ela é relativista.

TEORIA OU TEORIAS

Empreguei, até aqui, a palavra *teoria* no singular, como se só houvesse uma teoria. Ora, todo mundo já ouviu falar que há *teorias* literárias, a teoria do senhor fulano de tal, a teoria da senhora fulana de tal. Então, a teoria ou as teorias seriam um pouco como doutrinas ou dogmas críticos, ou ideologias. Há tantas teorias quanto teóricos, como nos domínios em que a experimentação é pouco praticável. A teoria não é como a álgebra ou a geometria: o professor de teoria ensina sua teoria, o que lhe permite, como a Lanson, pretender que os outros não têm nenhuma. Perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma. E é isto que dá medo: gostariam de saber qual é a minha doutrina, a fé que é preciso abraçar ao longo deste livro. Estejam tranqüilos, ou ainda mais preocupados. Eu não tenho fé — o *protervus* é sem fé e sem lei, é o eterno advogado do diabo, ou o diabo em pessoa: *Forse tu non pensavi ch'io löico fossi*! Como Dante lhe faz dizer, "Talvez não pensasses que eu fosse um lógico" ("Inferno", canto XXVII, v.122-123) —, nenhuma doutrina, senão a da dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura. À teoria da literatura, vejo-a como uma atitude analítica e de aporias, uma aprendizagem cética (crítica), um ponto de vista metacrítico visando interrogar, questionar os pressupostos de todas as práticas críticas (em sentido amplo), um "Que sei eu?" perpétuo.

Evidentemente, há teorias particulares, opostas, divergentes, conflitantes — o campo, afirmei, é polêmico —, mas não vamos aderir a esta ou àquela teoria; vamos refletir de maneira analítica e cética sobre a literatura, sobre o estudo literário, ou seja, sobre todo discurso — crítico, histórico, teórico — a respeito da literatura. Tentaremos ser menos ingênuos. A teoria da literatura é uma aprendizagem da não-ingenuidade. "Em matéria de crítica literária", escrevia Julien Gracq, "todas as palavras que conduzem a categorias são armadilhas".[7]

TEORIA DA LITERATURA OU TEORIA LITERÁRIA

Uma outra pequena distinção preliminar. Falei, nos últimos parágrafos, de *teoria da literatura*, não de *teoria literária*. Seria pertinente essa distinção? Segundo, por exemplo, o modelo da *história da literatura* e da *história literária* (a síntese *versus* a análise, o quadro da literatura em oposição à disciplina filológica, como o manual de Lanson, *Histoire de la Littérature Française* [História da Literatura Francesa], de 1895, frente à *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, fundada em 1894). A teoria da literatura, como no manual de Wellek e Warren que traz o título em inglês, *Theory of Literature* [Teoria da Literatura] (1949), é geralmente considerada um ramo da literatura geral e comparada: designa a reflexão sobre as condições da literatura, da crítica literária e da história literária; é a crítica da crítica, ou a metacrítica.

A teoria literária é mais opositiva e se apresenta mais como uma crítica da ideologia, compreendendo aí a crítica da teoria da literatura: é ela que afirma que temos sempre uma teoria e que, se pensamos não tê-la, é porque dependemos da teoria dominante num dado lugar e num dado momento. A teoria literária se identifica também com formalismo, desde os formalistas russos do início do século XX, marcados, na verdade, pelo marxismo. Como lembrava de Man, a teoria literária passa a existir quando a abordagem dos textos literários não é mais fundada em considerações não lingüísticas, considerações, por exemplo, históricas ou estéticas; quando o objeto de discussão não é mais o sentido ou o valor, mas modalidades de produção de sentido ou de valor.[8] Essas duas descrições da teoria literária (crítica da ideologia, análise lingüística) se fortalecem mutuamente, pois a crítica da ideologia é uma denúncia da ilusão lingüística (da idéia de que a língua e a literatura são evidentes em si mesmas): a teoria literária expõe o código e a convenção ali onde a teoria postulava a natureza.

Infelizmente, essa distinção (teoria da literatura versus teoria literária), clara em inglês, por exemplo, foi obliterada em francês: o livro de Wellek e Warren, *Theory of Literature*, foi traduzido — tardiamente, como dissemos — com o título *La Théorie Littéraire*, em 1971, enquanto a antologia dos formalistas russos, de Tzvetan Todorov, foi publicada, alguns anos antes, pelo mesmo editor, com o título *Théorie de la Littérature* (1966). É preciso examinar esse quiasmo para melhor nos situar.

Como já se terá compreendido, utilizo-me das duas tradições. Da teoria da literatura: a reflexão sobre as noções gerais, os princípios, os critérios; da teoria literária: a crítica ao bom senso literário e a referência ao formalismo. Não se trata, pois, de fornecer receitas. A teoria não é o método, a técnica, o mexerico. Ao contrário, o objetivo é tornar-se desconfiado de todas as receitas, de desfazer-se delas pela reflexão. Minha intenção não é, portanto, em absoluto, facilitar as coisas, mas ser vigilante, suspeitoso, cético, em poucas palavras: crítico ou irônico. A teoria é uma escola de ironia.

A LITERATURA REDUZIDA A SEUS ELEMENTOS

Sobre que noções exercer, aguçar nosso espírito crítico? A relação entre a teoria e o senso comum é naturalmente conflituosa. É, pois, o discurso corrente sobre a literatura, designando os alvos da teoria, que permite colocar melhor a teoria à prova. Ora, todo discurso sobre a literatura, todo estudo literário está sujeito, na sua base, a algumas grandes questões, isto é, a um exame de seus pressupostos relativamente a um pequeno número de noções fundamentais. Todo discurso sobre a literatura assume posição — implicitamente o mais das vezes, mas algumas vezes explicitamente — em relação a estas perguntas, cujo conjunto define uma certa idéia de literatura:

O que é literatura?
Qual é a relação entre literatura e autor?
Qual é a relação entre literatura e realidade?
Qual é a relação entre literatura e leitor?
Qual é a relação entre literatura e linguagem?

Quando falo de um livro, construo forçosamente hipóteses sobre essas definições. Cinco elementos são indispensáveis para que haja literatura: um *autor*, um *livro*, um *leitor*, uma *língua* e um *referente*.

A isso acrescentaria duas questões que não se situam exatamente no mesmo nível e que dizem respeito, precisamente, à *história* e à *crítica*: que hipóteses levantamos sobre a transformação, o movimento, a evolução literária, e sobre o valor, a originalidade, a pertinência literária? Ou ainda: como compreendemos a tradição literária, tanto no seu aspecto dinâmico (a história) quanto no seu aspecto estático (o valor)?

Essas sete questões encabeçam cada capítulo do meu livro — a *literatura*, o *autor*, o *mundo*, o *leitor*, o *estilo*, a ***história*** e o *valor* —, aos quais dei títulos inspirados no senso comum, pois é o eterno combate entre a teoria e o senso comum que dá à teoria seu sentido. Quem abre um livro tem essas noções em mente. Reformulados um pouco mais teoricamente, os quatro primeiros títulos poderiam ser os seguintes: literariedade, intenção, representação, recepção. Em relação aos três últimos — estilo, história, valor —, parece que não há motivo para distinguir a fala dos amadores da dos profissionais: uns e outros recorrem às mesmas palavras.

Para cada pergunta, gostaria de mostrar a variedade de respostas possíveis, não tanto o conjunto daquelas que foram dadas na história, mas das que se fazem hoje: o projeto não é o de uma história da crítica, nem o de um quadro das doutrinas literárias. A teoria da literatura é uma lição de relativismo, não de pluralismo: em outras palavras, várias respostas são possíveis, não compossíveis; aceitáveis, não compatíveis; ao invés de se somarem numa visão total e mais completa, elas se excluem mutuamente, porque não chamam de literatura, não qualificam como literária a mesma coisa; não visam a diferentes aspectos do mesmo objeto, mas a diferentes objetos. Antigo ou moderno, sincrônico ou diacrônico, intrínseco ou extrínseco: não é possível tudo ao mesmo tempo. Na pesquisa literária, "mais é menos", motivo pelo qual devemos escolher. Além disso, se amo a literatura, minha escolha já foi feita. Minhas decisões literárias dependem de normas extraliterárias — éticas, existenciais —, que regem outros aspectos da minha vida.

Por outro lado, essas sete questões sobre a literatura não são independentes. Formam um sistema. Em outras palavras, a resposta que dou a uma delas restringe as opções que se abrem para responder às outras: por exemplo, se acentuo o papel do autor, é possível que não dê tanta importância à língua; se insisto na literariedade, minimizo o papel do leitor; se destaco a determinação da história, diminuo a contribuição do gênio etc. Esse conjunto de escolhas é solidário. É por isso que qualquer questão permite uma entrada satisfatória no sistema, e sugere todas as outras. Uma única, a intenção, por exemplo, talvez seja suficiente, para tratar de todas elas.

É por isso também que a ordem de análise dessas questões é, no fundo, indiferente: poder-se-ia tirar uma carta ao acaso e seguir a pista. Escolhi percorrê-las fundamentando-me numa hierarquia que corresponde, também ela, ao senso comum, o qual, em relação à literatura, pensa mais no autor do que no leitor, na matéria mais do que na maneira.

Todos os lugares da teoria serão assim visitados, salvo, talvez, o gênero (trataremos dessa questão brevemente, quando falarmos da recepção), porque o gênero não foi uma causa célebre da teoria literária dos anos sessenta. O gênero é uma generalidade, a mediação mais evidente entre a obra individual e a literatura. Ora, por um lado, a teoria desconfia das evidências, por outro, visa aos universais.

Essa lista tem qualquer coisa de provocação, visto que nela constam, simplesmente, as ovelhas negras da teoria literária, moinhos de vento contra os quais ela se esfalfou para forjar conceitos salutares. Que não se veja aí, entretanto, nenhuma malícia! Inventariar os inimigos da teoria parece-me o melhor, o único meio, em todo o caso o mais econômico, de examiná-los com confiança, de traçar seus passos, testemunhar sua energia, torná-la viva, assim como ainda é indispensável, depois de mais de um século, descrever a arte moderna através das convenções que a negaram.

Enfim, talvez sejamos levados a concluir que o "campo literário", apesar das diferenças de posição e de opinião, às vezes exacerbadas, para além das querelas intermináveis que o animam, repouse sobre um conjunto de pressupostos e de crenças partilhados por todos. Pierre Bourdieu julgava que

> as posições assumidas com relação à arte e à literatura [...] organizam-se em pares de oposições, muitas vezes herdados

> de um passado polêmico e concebidos como antinomias intransponíveis, alternativas absolutas, em termos de tudo ou nada, que estruturam o pensamento, mas também o aprisionam numa série de falsos dilemas.[9]

Trata-se de arrombar essas falsas janelas, essas contradições traiçoeiras, esses paradoxos fatais que dilaceram o estudo literário; trata-se de resistir à alternativa autoritária entre a teoria e o senso comum, entre tudo ou nada, porque a verdade está sempre no entrelugar.

CAPÍTULO I

A LITERATURA

Os estudos literários falam da literatura das mais diferentes maneiras. Concordam, entretanto, num ponto: diante de todo estudo literário, qualquer que seja seu objetivo, a primeira questão a ser colocada, embora pouco teórica, é a da definição que ele fornece (ou não) de seu objeto: o texto literário. O que torna esse estudo *literário*? Ou como ele define as qualidades *literárias* do texto *literário*? Numa palavra, o que é para ele, explícita ou implicitamente, a literatura?

Certamente, essa primeira questão não é independente das que se seguirão. Indagaremos sobre seis outros termos ou noções, ou, mais exatamente, sobre a relação do texto literário com seis outras noções: a intenção, a realidade, a recepção, a língua, a história e o valor. Essas seis questões poderiam, portanto, ser reformuladas, acrescentando-se a cada uma o epíteto *literário*, o que, infelizmente, as complica mais do que as simplifica:

O que é intenção literária?
O que é realidade literária?
O que é recepção literária?
O que é língua literária?
O que é história literária?
O que é valor literário?

Ora, emprega-se, freqüentemente, o adjetivo *literário*, assim como o substantivo *literatura*, como se ele não levantasse problemas, como se se acreditasse haver um consenso sobre o que é literário e o que não o é. Aristóteles, entretanto, já observava, no início de sua *Poética*, a inexistência de um termo genérico para designar ao mesmo tempo os diálogos socráticos, os textos em prosa e o verso: "A arte que usa apenas a linguagem em prosa ou versos [...] ainda não recebeu um nome até o presente" (1447a28-b9). Há o nome e a coisa.

O nome *literatura* é, certamente, novo (data do início do século XIX; anteriormente, a *literatura*, conforme a etimologia, eram as inscrições, a escritura, a erudição, ou o conhecimento das letras; ainda se diz "é literatura"), mas isso não resolveu o enigma, como prova a existência de numerosos textos intitulados *Qu'Est-ce que l'Art?* [O que É Arte?] (Tolstoï, 1898), "Qu'Est-ce que la Poésie?" [O que É Poesia?] (Jakobson, 1933-1934), *Qu'Est-ce que la Littérature?* [O que É Literatura?] (Charles Du Bos, 1938; Jean-Paul Sartre, 1947). A tal ponto que Barthes renunciou a uma definição, contentando-se com esta brincadeira: "A literatura é aquilo que se ensina, e ponto final."[1] Foi uma bela tautologia. Mas pode-se dizer outra coisa que não "Literatura é literatura?", ou seja, "Literatura é o que se chama aqui e agora de literatura?" O filósofo Nelson Goodman (1977) propôs substituir a pergunta "O que é arte?" (What is art?) pela pergunta "Quando é arte?" (When is art?) Não seria necessário fazer o mesmo com a literatura? Afinal de contas, existem muitas línguas nas quais o termo *literatura* é intraduzível, ou não existe uma palavra que lhe seja equivalente.

Qual é esse campo? Essa categoria, esse objeto? Qual é a sua "diferença específica"? Qual é a sua natureza? Qual é a sua função? Qual é sua extensão? Qual é sua compreensão? É necessário definir literatura para definir o estudo literário, mas qualquer definição de literatura não se torna o enunciado de uma norma extraliterária? Nas livrarias britânicas encontra-se, de um lado, a estante *Literatura* e, de outro, a estante *Ficção*; de um lado, livros para a escola e, de outro, livros para o lazer, como se a *Literatura* fosse a ficção entediante, e a *Ficção*, a literatura divertida. Seria possível ultrapassar essa classificação comercial e prática?

A aporia resulta, sem dúvida, da contradição entre dois pontos de vista possíveis e igualmente legítimos; ponto de vista *contextual* (histórico, psicológico, sociológico, institucional) e ponto de vista *textual* (lingüístico). A literatura, ou o estudo literário, está sempre imprensada entre duas abordagens irredutíveis: uma abordagem histórica, no sentido amplo (o texto como documento), e uma abordagem lingüística (o texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem). Nos anos sessenta, uma nova querela entre antigos e modernos despertou a velha guerra de trincheiras entre

partidários de uma definição *externa* e partidários de uma definição *interna* de literatura, aceitáveis as duas, mas ambas limitadas. Genette, que julga "tola" a pergunta "O que é literatura?" — ela é mal colocada —, sugeriu, entretanto, distinguir dois regimes literários complementares: um regime *constitutivo*, garantido pelas convenções, logo fechado — um soneto, um romance pertencem de direito à literatura, mesmo que ninguém os leia —, e um regime *condicional*, logo aberto, dependente de uma apreciação revogável — a inclusão, na literatura, dos *Pensées* [Pensamentos] de Pascal ou de *La Sorcière* [A Feiticeira] de Michelet depende dos indivíduos e das épocas.[2]

Descrevamos a literatura sucessivamente: do ponto de vista da *extensão* e da *compreensão*, depois da *função* e da *forma*, em seguida, da *forma do conteúdo* e da *forma da expressão*. Avancemos dissociando, seguindo o método familiar da dicotomia platônica, mas sem demasiadas ilusões sobre nossas chances de sucesso. Como a questão "O que é literatura?" é insolúvel dessa maneira, o primeiro capítulo será o mais curto deste livro, mas todos os capítulos seguintes continuarão a busca de uma definição satisfatória de literatura.

A EXTENSÃO DA LITERATURA

No sentido mais amplo, literatura é tudo o que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada). Essa acepção corresponde à noção clássica de "belas-letras" as quais compreendiam tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, toda a eloqüência. Contudo, assim entendida, como equivalente à cultura, no sentido que essa palavra adquiriu desde o século XIX, a literatura perde sua "especificidade": sua qualidade propriamente literária lhe é negada. Entretanto, a filologia do século XIX ambicionava ser, na realidade, o estudo de toda uma cultura, da qual a literatura, na acepção mais restrita, era o testemunho mais acessível. No conjunto orgânico assim constituído, segundo a filologia, pela língua, pela literatura e pela cultura, unidade identificada a uma nação, ou a uma raça, no sentido filológico, não biológico do termo, a literatura reinava absoluta, e o estudo da literatura era a via régia para a compreensão de uma nação, estudo que os gênios não só perceberam, mas no qual também forjaram o espírito.

No sentido restrito, a literatura (fronteira entre o literário e o não literário) varia consideravelmente segundo as épocas e as culturas. Separada ou extraída das belas-letras, a literatura ocidental, na acepção moderna, aparece no século XIX, com o declínio do tradicional sistema de gêneros poéticos, perpetuado desde Aristóteles. Para ele, a arte poética — a arte dessa coisa sem nome, descrita na *Poética* — compreendia, essencialmente, o gênero *épico* e o gênero *dramático*, com exclusão do gênero *lírico*, que não era fictício nem imitativo — uma vez que, nele, o poeta se expressava na primeira pessoa — vindo a ser, conseqüentemente, e por muito tempo, julgado um gênero menor. A epopéia e o drama constituíam ainda os dois grandes gêneros da idade clássica, isto é, a narração e a representação, ou as duas formas maiores da poesia, entendida como ficção ou imitação (Genette, 1979; Combe). Até então, a literatura, no sentido restrito (a arte poética), era o verso. Mas um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa. Com o nome de poesia, muito em breve não se conheceu senão, ironia da história, o gênero que Aristóteles excluía da poética, ou seja, a poesia lírica a qual, em revanche, tornou-se sinônimo de toda poesia. Desde então, por literatura compreendeu-se o *romance*, o *teatro* e a *poesia*, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas, doravante, os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso, antes que o verso livre e o poema em prosa dissolvessem ainda mais o velho sistema de gêneros.

O sentido moderno de literatura (romance, teatro e poesia) é inseparável do romantismo, isto é, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético. Restrita à prosa romanesca e dramática, e à poesia lírica, a literatura é concebida, além disso, em suas relações com a nação e com sua história. A literatura, ou melhor, as literaturas são, antes de tudo, nacionais.

Mais restritamente ainda: literatura são os grandes escritores. Também essa noção é romântica: Thomas Carlyle via neles os heróis do mundo moderno. O cânone clássico eram obras-modelo, destinadas a serem imitadas de maneira fecunda; o panteão moderno é constituído pelos escritores que melhor encarnam o espírito de uma nação. Passa-se, assim, de uma definição de literatura do ponto de vista dos escritores (as obras a imitar) a uma definição de literatura do ponto de vista dos professores (os homens dignos de admiração). Alguns romances, dramas ou poemas pertencem à literatura porque foram escritos por grandes escritores, segundo este corolário irônico: tudo o que foi escrito por grandes escritores pertence à literatura, inclusive a correspondência e as anotações irrisórias pelas quais os professores se interessam. Nova tautologia: a literatura é tudo o que os escritores escrevem.

Voltarei, no último capítulo, ao valor ou à hierarquia literária, ao cânone como patrimônio de uma nação. No momento, notemos apenas este paradoxo: o cânone é composto de um conjunto de obras valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua forma e da universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo; a grande obra é reputada simultaneamente única *e* universal. O critério (romântico) da relatividade histórica é imediatamente contraposto à vontade de unidade nacional. Donde a zombaria irônica de Barthes: "A literatura é aquilo que se ensina", variação da falsa etimologia consagrada pelo uso: "Os clássicos são aqueles que lemos em classe."

Evidentemente, identificar a literatura com o valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e de prosa. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é. O estreitamento institucional da literatura no século XIX ignora que, para aquele que lê, o que ele lê é sempre literatura, seja Proust ou uma foto-novela, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura (como há níveis de língua) numa sociedade. A literatura, no sentido restrito, seria somente a literatura culta, não a literatura popular (a *Fiction* das livrarias britânicas).

Por outro lado, o próprio cânone dos grandes escritores não é estável, mas conhece entradas (e saídas): a poesia barroca, Sade, Lautréamont, os romancistas do século XVIII são bons exemplos de redescobertas que modificaram nossa definição de literatura. Segundo T. S. Eliot, que pensava como um estruturalista em seu artigo "La Tradition et le Talent Individuel" [A Tradição e o Talento Individual] (1919), um novo escritor altera toda a paisagem da literatura, o conjunto do sistema, suas hierarquias e suas filiações:

> Os monumentos existentes formam entre si uma ordem ideal que é modificada pela introdução, entre eles, da nova (da verdadeiramente nova) obra de arte. A ordem existente é completa antes da chegada da nova obra; para que a ordem subsista, depois da intervenção da novidade, o conjunto da ordem existente deve ser alterado, ainda que ligeiramente; e assim as relações, as proporções, os valores de todas as obras de arte em relação ao conjunto são reajustados.[3]

A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição).

Após o estreitamento que sofreu no século XIX, a literatura reconquistou desse modo, no século XX, uma parte dos territórios perdidos: ao lado do romance, do drama e da poesia lírica, o poema em prosa ganhou seu título de nobreza, a autobiografia e o relato de viagem foram reabilitados, e assim por diante. Sob a etiqueta de *paraliteratura*, os livros para crianças, o romance policial, a história em quadrinhos foram assimilados. Às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-letras antes da profissionalização da sociedade.

O termo *literatura* tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário. Pode-se, entretanto, definir literariamente a literatura?

COMPREENSÃO DA LITERATURA: A FUNÇÃO

Continuemos a proceder, imitando Platão, por dicotomia, e distingamos *função* e *forma*, através de duas questões: O que a literatura faz? Qual é o seu traço distintivo?

As definições de literatura segundo sua função parecem relativamente estáveis, quer essa função seja compreendida como individual ou social, privada ou pública. Aristóteles falava de *katharsis*, de purgação, ou de purificação de emoções como o temor e a piedade (1449b 28). É uma noção difícil de determinar, mas ela diz respeito a uma experiência especial das paixões ligada à arte poética. Aristóteles, além disso, colocava o prazer de aprender na origem da arte poética (1448b 13): instruir ou agradar (*prodesse aut delectare*), ou ainda instruir agradando, serão as duas finalidades, ou a dupla finalidade, que também Horácio reconhecerá na poesia, qualificada de *dulce et utile* (*Ars Poetica* [Arte Poética], v.333 e 343).

Essa é a mais corrente definição humanista de literatura, enquanto conhecimento especial, diferente do conhecimento filosófico ou científico. Mas qual é esse conhecimento literário, esse conhecimento que só a literatura dá ao homem? Segundo Aristóteles, Horácio e toda a tradição clássica, tal conhecimento tem por objeto o que é geral, provável ou verossímil, a *dóxa*, as sentenças e máximas que permitem compreender e regular o comportamento humano e a vida social. Segundo a visão romântica, esse conhecimento diz respeito sobretudo ao que é individual e singular. A continuidade permanece, no entanto, profunda: de Paolo e Francesca — que n'*A Divina Comédia*, descobrem estarem apaixonados lendo juntos os romances da *Table Ronde* — a Dom Quixote — que põe em prática os romances de cavalaria — e Madame Bovary — intoxicada pelos romances sentimentais que devora. Essas obras, claramente paródicas, são prova da função de aprendizagem atribuída à literatura. Segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela), um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona. Seríamos capazes de paixão se nunca tivéssemos lido uma história de amor, se nunca nos houvessem contado uma única história de amor? O romance europeu em particular, cuja glória coincidiu com a expansão do capitalismo, propõe, desde Cervantes, uma aprendizagem do indivíduo burguês. Não poderíamos avançar, mesmo que o modelo de indivíduo, que surgiu no fim da Idade Média, fosse o leitor traçando seu caminho no livro, e que o desenvolvimento da leitura fosse o meio de aquisição da subjetividade moderna? O indivíduo é um leitor solitário, um intérprete de signos, um caçador ou um adivinho, poderíamos dizer com Carlo Ginzburg o qual, por dedução lógico-matemática, identificou esse outro modelo de conhecimento com a caça (deciframento dos vestígios do passado) e a adivinhação (deciframento dos signos do futuro).

"Cada homem traz em si a forma completa da condição humana", escreve Montaigne no livro III dos *Essais* [Ensaios]. Sua experiência, tal como a interpretamos, parece exemplar quanto ao que chamamos de conhecimento literário. Depois de ter acreditado na verdade dos livros, em seguida ter duvidado dela a ponto de quase negar a individualidade, ele teria, ao final do seu percurso dialético, voltado a encontrar em si a totalidade do Homem. A subjetividade moderna desenvolveu-se com a ajuda da experiência literária, e o leitor é o modelo de homem livre. Atravessando o outro, ele atinge o universal: na experiência do leitor, "a barreira do eu individual, na qual ele era um homem como os outros, ruiu" (Proust), "eu é um outro" (Rimbaud), ou "sou agora impessoal" (Mallarmé).

Evidentemente, essa concepção humanista de conhecimento literário foi denunciada, por seu idealismo, como visão de mundo de uma classe particular. Ligada à privatização da cena da leitura, depois do nascimento da imprensa, ela estaria comprometida com valores dos quais seria ao mesmo tempo causa e conseqüência, sendo o primeiro deles o indivíduo burguês. Essa é, sobretudo, a crítica marxista, que vincula literatura e ideologia. A literatura serve para produzir um consenso social; ela acompanha, depois substitui a religião como ópio do povo. Os literatos, principalmente Matthew Arnold, na Inglaterra vitoriana, por sua obra fundadora, *Culture and Anarchy* [Cultura e Anarquia] (1869), mas também Ferdinand Brunetière e Lanson, na França, adotaram esse ponto de vista no final do século XIX, julgando que seu tempo chegara: depois da decadência da religião, e antes da apoteose da ciência, no interregno, à literatura seria atribuída, ainda que provisoriamente, e graças ao estudo literário, a tarefa de fornecer uma moral social. Num mundo cada vez mais materialista ou anarquista, a literatura aparecia como a última fortaleza contra a barbárie, o ponto fixo do final do século: chega-se assim, a partir da perspectiva da função, à definição canônica de literatura.

Mas, se a literatura pode ser vista como contribuição à ideologia dominante, "aparelho ideológico do Estado", ou mesmo propaganda, pode-se, ao contrário, acentuar sua função subversiva, sobretudo depois da metade do século XIX e da voga da figura do artista maldito. É difícil identificar Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont com os cúmplices da ordem estabelecida. A literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura. Segundo o modelo militar da vanguarda, ela precede o movimento, esclarece o povo. Trata-se do par imitação e inovação, dos antigos e dos modernos, ao qual voltaremos. A literatura precederia também outros saberes e práticas: os grandes escritores (os visionários) viram, antes dos demais, particularmente antes dos filósofos, para onde caminhava o mundo: "O mundo vai acabar" — anunciava Baudelaire em *Fusées* [Lampejos], no início da idade do progresso — e, realmente, o mundo não cessou de acabar. A imagem do visionário foi revalorizada no século XX, num sentido político, atribuindo-se à literatura uma perspicácia política e social que faltaria a todas as outras práticas.

Do ponto de vista da função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo. A pesquisa da literatura por parte da instituição leva a um relativismo sócio-histórico herdeiro do romantismo. Prosseguindo na dicotomia, examinando agora o lado da forma, das constantes, dos universais, procurando uma definição formal, depois de uma definição funcional de literatura, voltamos aos antigos e clássicos, passamos também da teoria da literatura à teoria literária, segundo a distinção que fiz anteriormente.

COMPREENSÃO DA LITERATURA: A FORMA DO CONTEÚDO

Da Antigüidade à metade do século XVIII, a literatura — sei que a palavra é anacrônica, mas suponhamos que ela designe o objeto da arte poética — foi geralmente definida como imitação ou representação (*mimèsis*) de ações humanas pela linguagem. É como tal que ela constitui uma fábula ou uma história (*muthos*). Os dois termos (*mimèsis* e *muthos*) aparecem desde a primeira página da *Poética* de Aristóteles e fazem da literatura uma ficção — tradução de *mimèsis* às vezes adotada, por exemplo, por Käte Hamburger e Genette — ou, ainda, uma mentira, nem verdadeira nem falsa, mas verossímil: um "mentir-verdadeiro", como dizia Aragon. "O poeta", escrevia Aristóteles, "deve ser poeta de histórias mais que de metros, pois que é em razão da *mimèsis* que ele é poeta, e o que ele representa ou imita (*mimeisthai*) são ações" (1451b 27).

Em nome dessa definição de poesia através da ficção, Aristóteles excluía da poética não apenas a poesia didática ou satírica, mas também a poesia lírica, que põe em cena o eu do poeta, e não preservava senão os gêneros épico (narrativo) e trágico (dramático). Genette fala de uma "poética *essencialista*" ou, ainda, *constitutivista* "na sua versão temática". Segundo essa poética, "a maneira mais segura para a poesia escapar do risco de dissolução, no emprego corrente da linguagem, e se fazer obra de arte é a ficção narrativa ou dramática".[4] O qualificativo *temático* parece-me que deve ser evitado, pois não há temas (conteúdos) constitutivamente literários: o que Aristóteles e Genette visam é ao estatuto ontológico, ou pragmático, constitutivo dos conteúdos literários, é, pois, a ficção como conceito ou modelo, não como tema (ou como vazio, não como pleno); e Genette, além disso, prefere chamá-la *ficcionalidade*. Referindo-me às distinções do lingüista Louis Hjelmslev entre *substância do conteúdo* (as idéias), *forma do conteúdo* (a organização dos significados), *substância da expressão* (os sons) e *forma da expressão* (a organização dos significantes), direi que, para a poética clássica, a literatura é caracterizada pela ficção enquanto forma do conteúdo, isto é, enquanto conceito ou modelo.

Mas trata-se de uma *definição* ou de uma *propriedade* da literatura? No século XIX, à medida que a poesia lírica ocupava o centro da poesia, representando-a, finalmente, na sua totalidade, essa definição devia desaparecer. A ficção como conceito vazio não era mais uma condição necessária e suficiente da literatura (veremos tudo isso detalhadamente no Capítulo III, sobre a *mimèsis*), embora, sem dúvida alguma, seja sempre como ficção que a opinião corrente considera globalmente a literatura.

COMPREENSÃO DA LITERATURA: A FORMA DA EXPRESSÃO

A partir da metade do século XVIII, uma outra definição de literatura se opôs cada vez mais à ficção, acentuando o belo, concebido doravante — por exemplo, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Kant, e na tradição romântica — como tendo um fim em si mesma. A partir de então, a arte e a literatura não remetem senão a si mesmas. Em oposição à linguagem cotidiana, que é utilitária e instrumental, afirma-se que a literatura encontra seu fim em si mesma. Segundo o *Tesouro da Língua Francesa*, herdeiro dessa concepção, a literatura é simplesmente "o uso estético da linguagem escrita".

A vertente romântica dessa idéia foi, durante muito tempo, a mais valorizada, separando a literatura da vida, considerando a literatura uma redenção da vida ou, desde o final do século XIX, a única experiência autêntica do absoluto e do nada. Essa tradição pós-romântica e essa concepção de literatura como redenção manifestam-se ainda em Proust, que afirma, em *O Tempo Redescoberto*, que "a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, logo a única vida plenamente vivida, é a literatura",[5] ou em Sartre, antes da guerra, no final de *La Nausée* [A Náusea], quando uma música de jazz salva Roquentin da contingência. A forma, a metáfora, "os elos necessários do belo estilo" em Proust,[6] permite escapar deste mundo, apreender "um pouco do tempo em estado puro".[7]

Mas tal idéia tem também um lado formalista, mais familiar hoje, que separa a linguagem literária da linguagem cotidiana, ou singulariza o uso literário em relação à linguagem comum.

Qualquer signo, qualquer linguagem é fatalmente transparência e obstáculo. O uso cotidiano da linguagem procura fazer-se esquecer tão logo se faz compreender (é transitivo, imperceptível), enquanto a linguagem literária cultiva sua própria opacidade (é intransitiva, perceptível). Numerosas são as maneiras de apreender essa polaridade. A linguagem cotidiana é mais denotativa, a linguagem literária é mais conotativa (ambígua, expressiva, perlocutória, auto-referencial): "Significam mais do que dizem", observava Montaigne, referindo-se às palavras poéticas. A linguagem cotidiana é mais espontânea, a linguagem literária é mais sistemática (organizada, coerente, densa, complexa). O uso cotidiano da linguagem é referencial e pragmático, o uso literário da língua é imaginário e estético. A literatura explora, sem fim prático, o material lingüístico. Assim se enuncia a definição formalista de literatura.

Do romantismo a Mallarmé, a literatura, como resumia Foucault, "encerra-se numa intransitividade radical", ela "se torna pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem como lei afirmar [...] sua árdua existência; não faz mais que se curvar, num eterno retorno, sobre si mesma, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo senão sua própria forma".[8] Valéry chegava a essa conclusão no seu "Cours de Poétique"[Curso de Poética]: *a Literatura é, e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem.*[9] Eis, portanto, nessa volta aos antigos contra os modernos, aos clássicos contra os românticos, uma tentativa de definição universal da literatura, ou da poesia, como arte verbal. Genette falaria de "uma poética essencialista na sua versão formal", mas eu diria que se trata, dessa vez, da *forma da expressão*, porque a definição de literatura através da ficção era também formal, mas recaía sobre a *forma do conteúdo.* De Aristóteles a Valéry, passando por Kant e Mallarmé, a definição de literatura através da *ficção* cedeu, pois, lugar, pelo menos junto aos especialistas, à sua definição através da *poesia* (da *dicção*, segundo Genette). A menos que as duas definições não partilhem o mesmo campo literário.

Os formalistas russos deram ao uso propriamente literário da língua, logo à propriedade distintiva do texto literário, o nome de *literariedade.* Jakobson escrevia em 1919: "O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra literária";[10] ou, muito tempo depois, em 1960: "o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte".[11] A teoria da literatura, no sentido de crítica da crítica, e a teoria literária, no sentido de formalismo, parecem se encontrar nesse conceito, que também é tático e polêmico. Os formalistas tentavam, graças a ele, tornar o estudo literário autônomo — sobretudo em relação ao historicismo e ao psicologismo vulgares aplicados à literatura — através da definição da especificidade de seu objeto. Eles se opunham abertamente à definição de literatura como documento, ou à sua definição através da função de representação (do real) ou de expressão (do autor) e acentuavam os aspectos da obra literária considerados especificamente literários e distinguiam, assim, a linguagem literária da linguagem não literária ou cotidiana. A linguagem literária é motivada (e não arbitrária), autotélica (e não linear), auto-referencial (e não utilitária).

Qual é, entretanto, essa propriedade — essa essência — que torna literários certos textos? Os formalistas, segundo Viktor Chklovski, em "L'Art comme Procédé" [A Arte como Procedimento] (1917), tomavam como critério de *literariedade* a *desfamiliarização,* ou *estranhamento* (*ostranénie*): a literatura, ou a arte em geral, renova a sensibilidade lingüística dos leitores através de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da sua percepção. Jakobson explicará, em seguida, que o efeito de desfamiliarização resulta do *domínio* de certos procedimentos (Jakobson, 1935) que, tomados do conjunto das invariáveis formais ou traços lingüísticos, caracterizam a literatura como experimentação dos "possíveis da linguagem", segundo expressão de Valéry. Mas certos procedimentos, ou o domínio de procedimentos, tornam-se também eles familiares: o formalismo desemboca (ver Capítulo VI) numa história da literariedade como renovação do estranhamento por meio da redistribuição dos procedimentos literários.

A essência da literatura estaria, assim, fundamentada em invariantes formais passíveis de análise. O formalismo, apoiado pela lingüística e revigorado pelo estruturalismo, libera o estudo literário dos pontos de vista estranhos à condição verbal do texto. Quais são os invariantes que ele explora? Os gêneros, os tipos, as figuras. O pressuposto é que uma ciência da literatura em geral é possível, em oposição a uma estilística das diferenças individuais.

LITERARIEDADE OU PRECONCEITO

Em busca da "boa" definição de literatura, procedemos segundo o método platônico, pela dicotomia, deixando sempre de lado a via da esquerda (a extensão, a função, a representação), para seguir a via da direita (a compreensão, a forma, a desfamiliarização). Tendo chegado a esse ponto, finalmente, alcançamos êxito? Encontramos na literariedade uma condição necessária e suficiente da literatura? Podemos nos deter aqui?

Afastemos, antes de tudo, esta primeira objeção: como não existem elementos lingüísticos exclusivamente literários, a literariedade não pode distinguir um uso literário de um uso não literário da linguagem. O mal-entendido vem, em grande parte, do novo nome que Jakobson, bem mais tarde, no seu célebre artigo "Linguistique et Poétique" [Lingüística e Poética] (1960), deu à literariedade. Ele, então, denominou "poética" uma das seis funções que distinguia no ato de comunicação (funções expressiva, poética, conativa, referencial, metalingüística e fática), como se a literatura (o texto poético) abolisse as cinco outras funções, e deixou fora do jogo os cinco elementos aos quais elas eram geralmente ligadas (o locutor, o destinatário, o referente, o código e o contato), para insistir unicamente na mensagem em si mesma. Tal como em seus artigos mais antigos, "La Nouvelle Poésie Russe" [A Nova Poesia Russa] (1919) e "La Dominante" [A Dominante] (1935), Jakobson esclarecia, entretanto, que, se a função poética é dominante no texto literário, as outras funções não são, contudo, eliminadas. Mas, desde 1919, Jakobson afirmava ao mesmo tempo que, em poesia, "a função comunicativa [...] é reduzida ao mínimo", e que "a poesia é a linguagem na sua função estética", como se as outras funções pudessem ser esquecidas.[12] A literariedade (a desfamiliarização) não resulta da utilização de elementos lingüísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos mesmos materiais lingüísticos cotidianos. Em outras palavras, não é a metáfora em si que faria a literariedade de um

texto, mas uma rede metafórica mais cerrada, a qual relegaria a segundo plano as outras funções lingüísticas. As formas literárias não são diferentes das formas lingüísticas, mas sua organização as torna (pelo menos algumas delas) mais visíveis. Enfim, a literariedade não é questão de presença ou de ausência, de tudo ou nada, mas de mais e de menos (mais tropos, por exemplo): é a dosagem que produz o interesse do leitor.

Infelizmente, mesmo esse critério flexível e moderado de literariedade é refutável. Mostrar contra-exemplos é fácil. Por um lado, certos textos literários não se afastam da linguagem cotidiana (como a escritura branca, ou behaviorista, a de Hemingway, a de Camus). Sem dúvida, é possível reintegrá-los, acrescentando que a ausência de marca é, ela mesma, uma marca, que o cúmulo da desfamiliarização é a familiaridade absoluta (ou o cúmulo da obscuridade, a insignificância), mas a definição de literariedade no sentido restrito, como traços específicos ou flexíveis, como organização específica, não é menos contraditória. Por outro lado, não somente os traços considerados mais literários se encontram também na linguagem não literária, mas ainda, às vezes, são nela mais visíveis, mais densos que na linguagem literária, como é o caso da publicidade. A publicidade seria então o máximo da literatura, o que não é, entretanto, satisfatório. Seria, pois, toda a literatura o que a literariedade dos formalistas caracterizou, ou somente um certo tipo de literatura; a literatura por excelência, de seu ponto de vista, isto é, a poesia, e ainda não toda poesia, mas somente a poesia moderna, de vanguarda, obscura, difícil, desfamiliarizante? A literariedade definiu o que se chamava outrora *licença poética*, não a literatura. A menos que Jakobson, quando descreveu a função poética como ênfase na mensagem, tenha pensado não somente na forma da mensagem, como de um modo geral compreendemos, mas também no seu conteúdo. O texto de Jakobson sobre "A Dominante" deixava bastante claro, entretanto, que a idéia da desfamiliarização era séria, que suas implicações eram também éticas e políticas. Sem isso, a literariedade parece gratuita, decorativa, lúdica.

A literariedade, como toda definição de literatura, compromete-se, na realidade, com uma preferência extraliterária. Uma avaliação (um valor, uma norma) está inevitavelmente incluída em toda definição de literatura e, conseqüentemente, em todo estudo literário. Os formalistas russos preferiam, evidentemente, os textos aos quais melhor se adequava sua noção de literariedade, pois essa noção resultava de um raciocínio indutivo: eles estavam ligados à vanguarda da poesia futurista. Uma definição de literatura é sempre uma preferência (um preconceito) erigido em universal (por exemplo, a desfamiliarização). Mais tarde, o estruturalismo em geral, a poética e a narratologia, inspirados no formalismo, deviam valorizar do mesmo modo o desvio e a autoconsciência literária, em oposição à convenção e ao realismo. A distinção proposta por Barthes, em *S/Z*, entre o *legível* (realista) e o *escriptível* (desfamiliarizante), é também abertamente valorativa, mas toda teoria repousa num sistema de preferências, consciente ou não.

Mesmo Genette devia finalmente reconhecer que a literariedade, segundo a acepção de Jakobson, não recobria senão uma parte da literatura, seu regime *constitutivo*, não seu regime *condicional*, e, além disso, do lado da literatura dita constitutiva, somente a *dicção* (a poesia), não a *ficção* (narrativa ou dramática). Daí inferia, renunciando às pretensões do formalismo e do estruturalismo, que "a literariedade, sendo um fato plural, exige uma teoria pluralista".[13] À literatura constitutiva — ela própria heterogênea e justaposta à poesia (em nome de um critério relativo à forma da expressão), à ficção (em nome de um critério relativo à forma do conteúdo) —, acrescenta-se ainda, desde o século XIX, o domínio vasto e impreciso da prosa não ficcional, condicionalmente literária (autobiografia, memórias, ensaios, história, até o Código Civil), anexada ou não à literatura, ao sabor dos gostos individuais e das modas coletivas. "O mais prudente", concluía Genette, "é, pois, aparente e provisoriamente, atribuir a cada um sua parte de verdade, isto é, uma porção do campo literário".[14] Ora, esse provisório tem tudo para durar, porque não há essência da literatura, ela é uma realidade complexa, heterogênea, mutável.

LITERATURA É LITERATURA

Ao procurar um critério de literariedade, caímos numa aporia a que a filosofia da linguagem nos habituou. A definição de um termo como literatura não oferecerá mais que o conjunto

das circunstâncias em que os usuários de uma língua aceitam empregar esse termo. É possível ultrapassar essa formulação de aparência circular? Um pouco, porque os textos literários são justamente aqueles que uma sociedade utiliza, sem remetê-los necessariamente a seu contexto de origem. Presume-se que sua significação (sua aplicação, sua pertinência) não se reduz ao contexto de sua enunciação inicial. É uma sociedade que, pelo uso que faz dos textos, decide se certos textos são literários fora de seus contextos originais.

Uma conseqüência dessa definição mínima é, no entanto, incômoda. Na verdade, se nos contentarmos com essa caracterização da literatura, o estudo literário não poderia ser qualquer discurso sobre esses textos, mas deverá ser aquele cuja finalidade é atestar, ou contestar, sua inclusão na literatura. E se a literatura e o estudo literário se definem solidariamente pela deliberação de que, para certos textos, o contexto de origem não tem a mesma pertinência que para outros, resulta daí que toda análise que tem por objeto reconstruir as circunstâncias originais da composição de um texto literário, a situação histórica em que o autor escreveu esse texto e a recepção do primeiro público pode ser interessante, mas não pertence ao estudo literário. O contexto de origem restitui o texto à não-literatura, revertendo o processo que fez dele um texto literário (relativamente independente de seu contexto de origem).

Tudo o que se pode dizer de um texto *literário* não pertence, pois, ao estudo *literário*. O contexto pertinente para o estudo *literário* de um texto *literário* não é o contexto de origem desse texto, mas a sociedade que faz dele um uso literário, separando-o de seu contexto de origem. Assim, a crítica biográfica ou sociológica, ou a que explica a obra pela tradição literária (Sainte-Beuve, Taine, Brunetière), todas elas variantes da crítica histórica, podem ser consideradas exteriores à literatura.

Mas se a contextualização histórica não é pertinente, o estudo lingüístico ou estilístico o seria mais? A noção de estilo pertence à linguagem corrente e é preciso primeiro refiná-la (ver Capítulo V). Ora, a busca de uma definição de estilo, tanto quanto de literatura, é inevitavelmente polêmica. Ela repousa sempre sobre um invariante da oposição popular entre a norma e o desvio, ou da forma e do conteúdo, ou seja, ainda dicotomias que visam a destruir (desacreditar, eliminar) mais o adversário do que os conceitos. As variações estilísticas não são descritíveis senão como diferenças de significação: sua pertinência é lingüística, não propriamente literária. Nenhuma diferença de natureza entre um "slogan" publicitário e um soneto de Shakespeare, a não ser a complexidade.

Retenhamos disso tudo o seguinte: a literatura é uma inevitável petição de princípio. *Literatura é literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente (ver Capítulo VII sobre o valor), mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência. Não digamos, entretanto, que não progredimos, porque o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo de leitor, como vimos, é o caçador.

CAPÍTULO II

O AUTOR

O ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor. O debate é tão agitado, tão veemente, que será o mais penoso de ser abordado (será também o capítulo mais longo). Sob o nome de *intenção* em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto. Podemos partir de duas idéias correntes, a antiga e a moderna, para opô-las e eliminá-las, ou conservar ambas, novamente à procura de uma conclusão aporética. A antiga idéia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor; circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo. A idéia corrente moderna (e ademais muito nova) denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra; o formalismo russo, os *New Critics* americanos, o estruturalismo francês divulgaram-na. Os *New Critics* falavam de *intentional fallacy*, ou de "ilusão intencional", de "erro intencional": o recurso à noção de intenção lhes parecia não apenas inútil, mas prejudicial aos estudos literários. O conflito se aplica ainda aos partidários da *explicação* literária como procura da intenção do autor (deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer), e aos adeptos da *interpretação* literária como descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções de seu autor). Para escapar dessa alternativa conflituosa e reconciliar os irmãos inimigos, uma terceira via, hoje muitas vezes privilegiada, aponta o leitor como critério da significação literária: é uma idéia corrente contemporânea a que voltarei no Capítulo IV, mas tentarei tanto quanto possível deixá-la de lado no momento.

Uma introdução à teoria da literatura pode limitar-se a explorar um pequeno número de noções em torno das quais a teoria literária (os formalistas e seus descendentes) polemizou: o autor foi, claramente, o bode expiatório principal das diversas novas críticas, não somente porque simbolizava o humanismo e o individualismo que a teoria literária queria eliminar dos estudos literários, mas também porque sua problemática arrastava consigo todos os outros anticonceitos da teoria literária. Assim, a importância atribuída às qualidades especiais do texto literário (a literariedade) é inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor. Os procedimentos que insistem nessas qualidades especiais conferem um papel contingente ao autor, como os formalistas russos e os *New Critics* americanos, que eliminaram o autor para assegurar a independência dos estudos literários em relação à história e à psicologia. Inversamente, para as abordagens que fazem do autor um ponto de referência central, mesmo que variem o grau de consciência intencional (de premeditação) que governa o texto, e a maneira de explicitar essa consciência (alienada) — individual para os freudianos, coletiva para os marxistas —, o texto não é mais que um veículo para chegar-se ao autor. Falar da intenção do autor e da controvérsia da qual nunca deixou de ser o objeto é antecipar em muito as outras noções que serão examinadas em seguida.

Não vejo melhor iniciação a esse delicado debate do que apresentar alguns textos guias. Citarei três. O prólogo bem conhecido de *Gargântua*, no qual Rabelais parece primeiro nos encorajar a procurar o sentido oculto (o "mais alto sentido", *altior sensus*) de seu livro, segundo a antiga doutrina da alegoria, depois zombar dos que acreditam nesse método medieval que permitiu decifrar sentidos cristãos em Homero, Virgílio e Ovídio — a menos que Rabelais remeta o leitor à sua própria responsabilidade por suas interpretações, eventualmente subversivas, do livro que tem em mãos. Nem sempre houve acordo sobre a intenção desse texto capital sobre a intenção, prova de que a questão é sem saída. Em seguida, o *Contre Sainte-Beuve* [Contra Sainte-Beuvel, de Proust, porque esse título deu seu nome moderno ao problema da intenção na França: nele Proust defende a tese, contra Sainte-Beuve, que a biografia, o "retrato literário", não explica a obra, que é o produto de um outro eu que não o eu social, de um eu profundo irredutível a uma intenção consciente. Veremos, no Capítulo IV, sobre o leitor, que as teses de Proust abalariam

Lanson, que foi levado a moderar sua doutrina da explicação de texto. Enfim, o apólogo de Borges, "Pierre Ménard, Auteur du Quichotte" [Pierre Ménard, Autor do Quixote], uma dentre as fábulas teóricas de *Ficciones* [Ficções]: o mesmo texto foi escrito por dois autores distintos, há vários séculos de distância; são, pois, dois textos diferentes, cujos sentidos podem mesmo se opor, pois os contextos e as intenções não são as mesmas.

A teoria que denunciava o lugar excessivo conferido ao autor nos estudos literários tradicionais tinha uma ampla aprovação. Mas ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese? E, sobretudo, não teria ela se enganado de alvo? Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjeturas sobre uma intenção humana em ato?

A TESE DA MORTE DO AUTOR

Partamos de duas teses em presença. A tese intencionalista é conhecida. A intenção do autor é o critério pedagógico ou acadêmico tradicional para estabelecer-se o sentido literário. Seu resgate é, ou foi por muito tempo, o fim principal, ou mesmo exclusivo, da explicação de texto. Segundo o preconceito corrente, o sentido de um texto é o que o autor desse texto quis dizer. Um preconceito não é necessariamente desprovido de verdade, mas a vantagem principal da identificação do sentido à intenção é a de resolver o problema da interpretação literária: se sabemos o que o autor quis dizer, ou se podemos sabê-lo fazendo um esforço — e se não o sabemos é porque não fizemos esforço suficiente —, não é preciso interpretar o texto. A explicação pela intenção torna, pois, a crítica literária inútil (era o sonho da história literária). Além disso, a própria teoria torna-se supérflua: se o sentido é intencional, objetivo, histórico, não há mais necessidade nem da crítica, nem tampouco da crítica da crítica para separar os críticos. Basta trabalhar mais um pouco e ter-se-á a solução.

A intenção, e mais ainda o próprio autor, ponto de partida habitual da explicação literária desde o século XIX, constituíram o lugar por excelência do conflito entre os antigos (a história literária) e os modernos (a nova crítica) nos anos sessenta. Foucault pronunciou uma conferência célebre, em 1969, intitulada "Qu'Est-ce qu'un Auteur?" [O que É um Autor?], e Barthes havia publicado, em 1968, um artigo cujo título bombástico, "La Mort de L'Auteur" [A Morte do Autor], tornou-se, aos olhos de seus partidários, assim como de seus adversários, o slogan anti-humanista da ciência do texto. Todas as noções literárias tradicionais podem, aliás, ser remetidas à noção de intenção do autor, ou dela se deduzirem. Assim também, todos os anticonceitos da teoria podem partir da morte do autor. Afirmava Barthes:

> O *autor* é um personagem moderno, produto, sem dúvida, da nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês, e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da "pessoa humana".[1]

Esse era o ponto de partida da nova crítica: o autor não era senão o burguês, a encarnação da quintessência da ideologia capitalista. Em torno dele se organizam, segundo Barthes, os manuais de história literária e todo o ensino da literatura: "A *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu",[2] como se, de uma maneira ou de outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confidência.

Ao autor como princípio produtor e explicativo da literatura, Barthes substitui a linguagem, impessoal e anônima, pouco a pouco reivindicada como matéria exclusiva da literatura por Mallarmé, Valéry, Proust, pelo surrealismo, e, enfim, pela lingüística, para a qual "o autor nunca é mais que aquele que escreve, assim como *eu* não é outro senão o que diz *eu*";[3] assim como Mallarmé já pedia "o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras".[4] Nessa comparação entre o autor e o pronome da primeira pessoa reconhece-se a reflexão de Émile Benveniste sobre "La Nature des Pronoms" [A Natureza dos Pronomes] (1956), que teve uma grande influência sobre a nova crítica. O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao "escriptor", que não é jamais senão um "sujeito" no sentido gramatical ou lingüístico, um ser de papel, não uma "pessoa" no sentido

psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora. Donde se segue, ainda, que a escritura não pode "representar", "pintar" absolutamente nada anterior à sua enunciação, e que ela, tanto quanto a linguagem, não têm origem. Sem origem, "o texto é um tecido de citações": a noção de intertextualidade se infere, também ela, da morte do autor. Quanto à explicação, ela desaparece com o autor, pois que não há sentido único, original, no princípio, no fundo do texto. Enfim, último elo do novo sistema que se deduz inteiramente da morte do autor: o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é "esse *alguém* que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita".[5]

Como se vê, tudo se mantém: o conjunto da teoria literária pode ligar-se à premissa da morte do autor, como a qualquer outro de seus itens; mas a morte do autor é o primeiro, porque ele mesmo se opõe ao primeiro princípio da história literária. Quanto a Barthes, ele lhe confere ao mesmo tempo uma tonalidade dogmática: "Sabemos agora que um texto...", e política: "Agora não somos mais vítimas de...". Como previsto, a teoria coincide com uma crítica da ideologia: a escritura ou o texto "libera uma atividade que poderíamos chamar de contrateológica, propriamente revolucionária, pois recusar deter o sentido é, finalmente, recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei".[6] Estamos em 1968: a queda do autor, que assinala a passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor, acompanha a rebelião anti-autoritária da primavera. Com a finalidade de, e antes de executar o autor, foi necessário, no entanto, identificá-lo ao indivíduo burguês, à pessoa psicológica, e assim reduzir a questão do autor à da explicação do texto pela vida e pela biografia, restrição que a história literária sugeria, sem dúvida, mas que não recobre certamente todo o problema da intenção, e não o resolve em absoluto.

Em "O que É um Autor?", o argumento de Foucault parece depender, também ele, da confrontação conjuntural entre a história literária e o positivismo, donde lhe vieram críticas sobre a maneira como tratava os nomes próprios e os nomes de autor em *Les Mots et les Choses* [As Palavras e as Coisas], identificando ali "formações discursivas" bem mais vastas e vagas que a obra de fulano ou beltrano (Darwin, Marx, Freud). Assim, apoiando-se na literatura moderna, que teria visto pouco a pouco o desaparecimento, o enfraquecimento do autor, de Mallarmé — "admitido que o volume não traz nenhum signatário"[7] — a Beckett e a Maurice Blanchot, ele define a "função autor" como uma construção histórica e ideológica, como a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá ao texto. É certo que a morte do autor traz, como conseqüência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard.

Para que a pós-teoria não seja um retorno à pré-teoria, é preciso também sair da especularidade da nova crítica e da história literária que marcaram essa controvérsia, e permitiram reduzir o autor a um princípio de causalidade e a um testa-de-ferro, antes de eliminá-lo. Liberado desse confronto mágico e um pouco ilusório, parece mais difícil guardar o autor numa loja de accessórios. Do outro lado da intenção do autor há, na verdade, a intenção. Se é possível que o autor seja um personagem moderno, no sentido sociológico, o problema da intenção do autor não data do racionalismo, do empirismo e do capitalismo. Ele é muito antigo, sempre esteve presente, e não é facilmente solucionável. No *topos* da morte do autor, confunde-se o autor biográfico ou sociológico, significando um lugar no cânone histórico, com o autor, no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da interpretação: a "função do autor" de Foucault simboliza com perfeição essa redução.

Depois de termos lembrado como a retórica tratava a intenção, veremos que essa questão foi profundamente renovada pela fenomenologia e pela hermenêutica. Se há uma tal consonância na crítica dos anos sessenta sobre o tema da morte do autor, ela não seria o resultado da transposição do problema hermenêutico da intenção e do sentido, nos termos muito simplificados e mais facilmente negociáveis, da história literária?

VOLUNTAS E ACTIO

O debate sobre a intenção do autor — sobre o autor enquanto intenção — é muito antigo, bem anterior aos tempos modernos. Não sabemos bem, aliás, se poderia ser de outra forma. Atualmente, tende-se a reduzir a reflexão sobre a intenção à tese do dualismo do pensamento e da linguagem, que dominou por muito tempo a filosofia ocidental. Na verdade, a tese dualista dá um peso ao intencionalismo, mas a denúncia contemporânea de dualismo nem por isso resolve o problema da intenção. O mito da invenção da escritura no *Fedro*, de Platão, é bem conhecido: Platão afirma que a escritura é distante da palavra como a palavra (*logos*) é distante do pensamento (*dianoia*). Na *Poética* de Aristóteles, a dualidade do conteúdo e da forma está no princípio da separação entre a história (*muthos*) e sua expressão (*lexis*). Enfim, toda a tradição retórica distingue a *inventio* (busca das idéias), e a *elocutio* (emprego das palavras), e as imagens que acentuam essa oposição são numerosas, como as do corpo e da roupa. Esses paralelismos são mais embaraçosos que esclarecedores, pois que fazem deslizar a questão da intenção para o estilo.

A retórica clássica, em razão do quadro judiciário de sua prática original, não podia deixar de fazer uma distinção pragmática entre *intenção* e *ação*, como sugere Kathy Eden na *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition* [A Hermenêutica e a Tradição Retórica] (1997), obra à qual muito devem as distinções que se seguem. Se tendemos a esquecê-la, é porque confundimos habitualmente os dois princípios hermenêuticos distintos — na teoria, se não na prática — sobre os quais se fundamentava a *interpretatio scripti*, princípios que ela extraiu da tradição retórica: um princípio *jurídico* e um princípio *estilístico*.[8] Segundo Cícero e Quintiliano, os retóricos que deviam explicar textos escritos recorriam habitualmente à diferença jurídica entre *intentio* e *actio*, ou *voluntas* e *scriptum* no que concerne a essa ação particular que é a escritura (Cícero, *Do Orador*, I, LVII, 244; Quintiliano, *Instituições Oratórias*, VII, X, 2). Mas a fim de resolver essa diferença de origem jurídica, esses mesmos retóricos adotavam habitualmente um método estilístico, e procuravam nos textos ambigüidades que lhes permitissem passar do *scriptum* à *voluntas*: as ambigüidades eram interpretadas como indícios de uma *voluntas* distinta do *scriptum*. O autor enquanto intenção e o autor enquanto estilo eram muitas vezes confundidos, e uma distinção jurídica — *voluntas* e *scriptum* — foi ocultada por uma distinção estilística — sentido próprio e sentido figurado. Mas sua coincidência na prática não deve nos deixar ignorar que se trata de dois princípios diferentes em teoria.

Santo Agostinho repetirá essa diferença de tipo jurídico entre o que querem dizer as palavras que um autor utiliza para exprimir uma intenção, isto é, a significação *semântica*, e o que o autor quer dizer utilizando essas palavras, isto é, a intenção *dianoética*. Na distinção entre o aspecto lingüístico e o aspecto psicológico da comunicação, sua preferência recai, conforme todos os tratados de retórica da Antigüidade, na intenção, privilegiando assim a *voluntas* de um autor, por oposição ao *scriptum* do texto. Em *A Doutrina Cristã* (I, XIII, 12) Agostinho aponta o erro interpretativo que consiste em preferir o *scriptum* à *voluntas*, sendo sua relação análoga à da alma (*animus*), ou do espírito (*spiritus*), e do corpo do qual são prisioneiros. A decisão de fazer depender hermeneuticamente o sentido da intenção não é, pois, em Santo Agostinho, senão um caso particular de uma ética subordinando o corpo e a carne ao espírito ou à alma (se o corpo cristão deve ser respeitado e amado, não é por ele mesmo). Agostinho toma o partido da leitura espiritual do texto, contra a leitura carnal ou corporal, e identifica o corpo com a letra do texto, a leitura carnal com a da letra. Entretanto, assim como o corpo merece respeito, a letra do texto deve ser preservada, não por si mesma, mas como ponto de partida da interpretação espiritual.

A distinção entre a interpretação segundo a carne e a interpretação segundo o espírito não é própria de Agostinho, que assumiu o binômio paulino da letra e do espírito — a letra mata, mas o espírito vivifica —, que é de origem e de natureza não estilísticas, mas jurídicas, como na tradição retórica. São Paulo não faz senão substituir o par retórico grego *rheton* e *dianoia*, equivalente do par latino *scriptum* e *voluntas*, pelo par *gramma* e *pneuma*, ou letra e espírito, mais familiar aos judeus aos quais se dirige.[9] Mas a distinção entre a letra e o espírito, em São Paulo, ou ainda entre a interpretação corporal e a interpretação espiritual, em Santo Agostinho, que tendemos

a remeter à estilística, é, em princípio, a transposição cristã de uma distinção que diz respeito à retórica judiciária, a da ação e a da intenção. Sua finalidade, no cristianismo primitivo, é permanecer sempre igual, pois que se trata de justificar a Lei nova contra a Lei mosaica.

A dificuldade está, entretanto, no fato de que Agostinho, como os outros retóricos, não hesitou em aplicar o método estilístico para extrair a intenção da letra, procedimento que levou muitos de seus sucessores e comentadores, até nós, a confundir interpretação espiritual, de tipo jurídico, procurando o espírito sob a letra, e interpretação figurativa, de tipo estilístico, procurando o sentido figurado ao lado do sentido próprio. Entretanto, mesmo se empiricamente o cruzamento da interpretação espiritual e da interpretação figurativa é muitas vezes realizado em Agostinho, teoricamente, e contrário a nós, ele não reduz um tipo de interpretação ao outro, não identifica nunca a interpretação espiritual com a interpretação figurativa; não confunde a distinção jurídica entre a letra e o espírito — adaptação cristã de *scriptum* e *voluntas*, ou *actio* e *intentio* — com a distinção estilística entre o sentido literal (*significatio propria*) e o sentido figurado (*significatio translata*). Somos nós que, utilizando a expressão *sentido literal* de maneira ambígua, ao mesmo tempo para designar o sentido corporal oposto ao sentido espiritual, e o sentido próprio oposto ao sentido figurado, confundimos uma distinção jurídica (hermenêutica) e uma distinção estilística (semântica).

Agostinho, como Cícero, mantém pois uma firme separação entre a distinção legal do espírito e da letra (ou carne), e a distinção estilística do sentido figurado e do sentido literal (ou próprio), mesmo que sua própria prática hermenêutica misture com freqüência os dois princípios de interpretação. A tradição retórica situa as duas principais dificuldades da interpretação dos textos, por um lado, na distância entre o texto e a intenção do autor, por outro, na ambigüidade ou obscuridade da expressão, seja ela intencional ou não. Poderíamos ainda dizer que o problema da intenção psicológica (letra *versus* espírito) refere-se mais particularmente à primeira parte da retórica, a *inventio*, enquanto que o problema da obscuridade semântica (sentido literal *versus* sentido figurado) refere-se mais particularmente à terceira parte da retórica, a *elocutio*.

Tendo perdido de vista as nuanças da antiga retórica, tendemos, na interpretação das dificuldades dos textos, a reduzir o problema da intenção ao do estilo. Ora, essa confusão não é o que chamamos tradicionalmente de *alegoria*? A interpretação alegórica procura compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras. Os tratados de retórica, de Cícero a Quintiliano, não sabiam nunca onde colocar a alegoria. Ao mesmo tempo figura de pensamento e tropo, mas tropo em muitas palavras (metáfora prolongada segundo a definição habitual), ela é equívoca, como se flutuasse entre a primeira parte da retórica, a *inventio*, remetendo a uma questão de intenção, e a terceira parte, a *elocutio*, remetendo a um problema de estilo. A alegoria, por intermédio da qual toda a Idade Média pensou a questão da intenção, repousa, na realidade, na superposição de dois pares (e de dois princípios de interpretação) teoricamente distintos, um jurídico e outro estilístico.

A alegoria, no sentido hermenêutico tradicional, é um método de interpretação dos textos, a maneira de continuar a explicar um texto, uma vez que está separado de seu contexto original e que a intenção do seu autor não é mais reconhecível, se é que ela já o foi.[10] Entre os gregos, a alegoria tinha por nome *hyponoia*, considerada como o sentido oculto ou subterrâneo, percebido em Homero, a partir do século VI, para dar uma significação aceitável àquilo que se tornara estranho, e para desculpar o comportamento dos deuses, que parecia doravante escandaloso. A alegoria inventa um outro sentido, cosmológico, psicomântico, aceitável sob a letra do texto: ela sobrepõe uma distinção estilística a uma distinção jurídica. Trata-se de um modelo exegético que serve para atualizar um texto do qual estamos distanciados pelo tempo ou pelos costumes (de qualquer forma, pela cultura). Nós nos reapropriamos dele, emprestando-lhe um outro sentido, um sentido oculto, espiritual, figurativo, um sentido que nos convém atualmente. A norma da interpretação alegórica, que permite separar boas e más interpretações, não é a intenção original, é o *decorum*, a conveniência atual.

A alegoria é uma interpretação anacrônica do passado, uma leitura do antigo, segundo o modelo do novo, um ato hermenêutico de apropriação: à intenção antiga ela substitui a dos leitores. A exegese tipológica da Bíblia — a leitura do Antigo Testamento como se fosse o anúncio do Novo Testamento — permanece o protótipo da interpretação por anacronismo, ou, ainda, a descoberta de profecias do Cristo em Homero, Virgílio e Ovídio, como as apreendemos ao longo da Idade Média. A alegoria é um instrumento todo poderoso para inferir um sentido novo num texto antigo.

Permanece, entretanto, a inevitável questão da intenção, que o amálgama do registro jurídico e do registro estilístico, na alegoria, não resolve inteiramente. O que o texto quer dizer para nós coincide com o que queria dizer para Homero, ou com o que Homero queria dizer? Homero teria em mente a multiplicidade dos sentidos que as gerações posteriores decifraram na *Ilíada*? Para o Antigo Testamento, o cristianismo, religião do livro revelado, resolveu a dificuldade pelo dogma da inspiração divina dos textos sagrados. Se Deus guiou a mão do profeta, então é legítimo ler na Bíblia outra coisa que aquilo que seu autor instrumental e humano quis ou pensou dizer. Mas o que dizer dos autores da Antigüidade, aqueles que Dante colocou no limbo, no início do "Inferno", porque, mesmo que não tenham vivido antes do nascimento do Cristo, suas obras não eram incompatíveis com o Novo Testamento? É esse dilema que Rabelais aborda no prólogo de *Gargântua*, encorajando, primeiro, a interpretar seu livro "no mais alto sentido", conforme a imagem do osso e da medula, do hábito que não faz o monge, ou da feiúra de Sócrates, em seguida recomendando, depois de abruptamente mudar de direção, manter-se perto da letra: "Pensais vós, em vossa fé, que Homero, escrevendo a Ilíada e a Odisséia tenha pensado nas alegorias que lhe atribuíram Plutarco, Heráclides do Ponto, Eustáquio, Phornute?" Não, diz ele, Homero não pensara nisso, não mais que Ovídio em todas as prefigurações do cristianismo que encontramos nas *Metamorfoses*. Entretanto, Rabelais não critica aqueles que lêem um sentido cristão na *Ilíada* ou nas *Metamorfoses*, mas somente aqueles que pretendem que Homero ou Ovídio haviam posto esse sentido cristão nas suas obras. Em outras palavras, aqueles que lerem em *Gargântua* um sentido escandaloso, como aqueles que encontrarem um sentido cristão em Homero ou Ovídio, serão responsáveis por isso, mas não o próprio Rabelais. Assim, para se liberar da responsabilidade, negar sua intenção, Rabelais desfaz a confusão habitual e reencontra a antiga distinção retórica entre o jurídico e o estilístico. Aqueles que decifrarem alegorias em *Gargântua* responderão por si mesmos. Nessa mesma direção, Montaigne evocará logo depois o "leitor suficiente", que encontra nos *Ensaios* mais sentido do que o escritor quis ali deixar. Aliás, relendo-se, ele acaba descobrindo sentidos que ele mesmo desconhecia.

Mas se Rabelais e Montaigne, como os antigos retóricos, entre eles Cícero e Agostinho, desejavam, ainda que *cum grano salis*, que a intenção fosse distinguida da alegoria, esta ainda viveria belos dias, até o momento em que Spinoza, o pai da filologia, pedisse, no *Tratado Teológico-Político* (1670) que a Bíblia fosse lida como um documento histórico, isto é, que o sentido do texto fosse determinado exclusivamente pela relação com o contexto de sua redação. A compreensão em termos de intenção, como já era o caso quando Agostinho alertava contra a interpretação sistemática pela figura, é fundamentalmente contextual, ou histórica. A questão da intenção e a do contexto se confundem, desde então, em boa parte. A vitória sobre os modos de interpretação cristã e medieval no século XVIII, com as Luzes, representa assim uma volta ao pragmatismo jurídico da retórica antiga. O alegorismo anacrônico parece inteiramente eliminado. Do ponto de vista racional, uma vez que Homero e Ovídio não eram cristãos, seus textos não podiam ser legitimamente considerados como alegorias cristãs.[11] A partir de Spinoza, a filologia aplicada aos textos sagrados, depois a todos os textos, visa essencialmente prevenir o anacronismo exegético, fazer prevalecer a razão contra a autoridade e a tradição. Segundo a boa filologia, a alegoria cristã dos Antigos é ilegítima, o que abre caminho à interpretação histórica.

Já que poderíamos pensar que esse debate fora resolvido há muito, ou que é abstrato, não seria talvez inútil lembrar que ele ainda está vivo, e continua a dividir os juristas, em particular os constitucionalistas. Na França, o regime não cessou de mudar há dois séculos, e a Constituição juntamente com ele, e a Inglaterra não tem Constituição escrita; mas nos Estados Unidos, todas as questões políticas se colocam, num momento ou noutro, sob a forma de questões legais, isto é, de questões sobre a interpretação e a aplicação da Constituição.

Assim se opõem, quanto a todos os problemas da sociedade, por um lado, os partidários de uma "Constituição viva", constantemente reinterpretada para satisfazer às exigências atuais, suscetível de garantir direitos sobre os quais as gerações passadas não tinham consciência, como o direito ao aborto; por outro, os adeptos da "intenção original" dos pais fundadores, para os quais trata-se de determinar e aplicar o sentido objetivo que a linguagem da Constituição tinha no momento em que foi adotada. Como sempre, as duas posições — alegorista e originalista — são insustentáveis, tanto uma quanto outra. Se cada geração pode redefinir os primeiros princípios, segundo lhe agrada, significa que não há Constituição. Mas como aceitar, numa democracia moderna, que em nome de uma fidelidade à intenção original, supondo-se que ela seja verificável, os direitos dos vivos sejam garantidos pela autoridade dos mortos? Que o morto confisque o vivo, como diz o velho adágio jurídico? Seria necessário, por exemplo, perpetuar os preconceitos raciais do final do século XVIII, e ratificar as intenções escravagistas e discriminatórias dos redatores da Constituição americana? Aos olhos de muitos literatos, hoje, e mesmo de historiadores, a idéia de que um texto possui um único sentido objetivo é quimérica. Além disso, os partidários da intenção original raramente estão de acordo entre si, e a compreensão do que a Constituição queria dizer, na sua origem, permanece tão indeterminada que, para cada alternativa concreta, os modernistas podem invocar sua caução tanto quanto os conservadores. Finalmente, a interpretação de uma Constituição, ou mesmo de todo texto, levanta não somente uma questão histórica, mas também uma questão política, como Rabelais já o sugeria.

FILOLOGIA E HERMENÊUTICA

A hermenêutica, isto é, a arte de interpretar os textos, antiga disciplina auxiliar da teologia, aplicada até então aos textos sagrados, tornou-se, ao longo do século XIX, seguindo a trilha dos teólogos protestantes alemães do século XVIII, e graças ao desenvolvimento da consciência histórica européia, a ciência da interpretação de todos os textos e o próprio fundamento da filologia e dos estudos literários. Segundo Friedrich

Schleiermacher (1768-1834), que lançou as bases da hermenêutica filológica no final do século XVIII, a tradição artística e literária, não estando mais numa relação imediata com seu próprio mundo, tornou-se estranha a seu sentido original (era o mesmo problema que a "alegorese" de Homero resolvia de outra maneira). Ele determina, pois, como finalidade da hermenêutica, restabelecer a significação primeira de uma obra, uma vez que a literatura, como a arte em geral, está alienada de seu mundo de origem: a obra de arte, escreve ele, "deve uma parte de sua inteligibilidade à sua primeira destinação", donde se segue que "a obra de arte, arrancada de seu contexto primeiro, perde sua significação, se esse contexto não for conservado pela história".[12] Segundo essa doutrina romântica e historicista, a verdadeira significação de uma obra é a que ela possuía em sua origem: compreendê-la é reduzir os anacronismos alegóricos e restituir essa origem. Como escreve Hans-Georg Gadamer:

> Restabelecer o "mundo" ao qual pertence, restituir o estado original que o criador tinha "em vista", executar a obra no seu estilo original, todos esses meios de reconstituição histórica teriam, pois, a pretensão legítima de tornar compreensível a verdadeira significação de uma obra de arte e protegê-la da incompreensão, e de uma atualização falsa. [...] O saber histórico abre a possibilidade de restituir o que está perdido e de restaurar a tradição, na medida em que ele dá vida ao ocasional e ao original. Todo esforço hermenêutico consiste, pois, em reencontrar o "ponto de ancoragem" no espírito do artista, único meio de tornar plenamente compreensível a significação de uma obra de arte.[13]

Assim resumido, o pensamento de Schleiermacher representa a posição filológica (ou antiteórica) mais sólida, determinando rigorosamente a significação de uma obra pelas condições às quais ela respondeu em sua origem, e sua compreensão pela reconstrução de sua produção original. Segundo esse princípio, a história pode, e deve, reconstituir o contexto original; a reconstrução da intenção do autor é a condição necessária e suficiente da determinação do sentido da obra.

Do ponto de vista do filólogo, um texto não pode querer dizer, ulteriormente, o que não podia querer dizer originalmente. Segundo o primeiro cânone imposto por Schleiermacher para a interpretação, no seu resumo de 1819: "Tudo o que, num certo discurso, deve ser determinado de maneira precisa só é possível fazê-lo a partir do domínio lingüístico comum ao autor e a seu público original."[14] É por isso que a lingüística histórica, à qual cabe determinar de maneira unívoca a língua comum ao autor e a seu primeiro público, ocupa o centro da pesquisa filológica. Mas nem por isso é preciso considerar os exegetas medievais como imbecis ou ingênuos: eles sabiam muito bem, como Rabelais, que Homero, Virgílio e Ovídio não tinham sido cristãos, e que suas intenções não eram produzir nem sugerir sentidos cristãos. Eles colocavam, no entanto, a hipótese de uma intenção superior à do autor individual, ou em todo caso, não supunham que tudo num texto pudesse ser explicado exclusivamente pelo contexto histórico comum ao autor e a seus primeiros leitores. Ora, esse princípio alegórico é mais poderoso que o princípio filológico que, privilegiando exclusivamente o contexto original, chega a negar que um texto signifique o que nele lemos, isto é, o que ele significou ao longo da história. Em nome da história, e paradoxalmente, a filologia nega a história e a evidência de que um texto possa significar o que ele significou.

É essa premissa da filologia — uma norma, uma escolha ética, não uma proposição necessariamente deduzida — que o movimento da hermenêutica viria a desmontar pouco a pouco. Como seria possível, na realidade, a reconstrução da intenção original? Schleiermacher — era esse seu romantismo — descrevia um método de *simpatia*, ou de *adivinhação*, mais tarde chamado de *círculo hermenêutico* (*Zirkel im Verstehen*), segundo o qual, diante de um texto, o intérprete levanta primeiro uma hipótese sobre seu sentido como um todo, em seguida analisa o detalhe das partes, depois volta a uma compreensão modificada do todo. Esse método supõe que exista uma relação orgânica de interdependência entre as partes e o todo: não podemos conhecer o todo sem conhecer as partes, mas não podemos conhecer as partes sem conhecer o todo que determina suas funções. Tal hipótese é problemática (nem todos os textos são coerentes, e os textos modernos o são cada vez menos), mas esse não é ainda o paradoxo mais embaraçoso. O método filológico postula, com efeito, que o círculo hermenêutico pode preencher a distância histórica entre o presente (o intérprete) e o passado (o texto), corrigir, pela confrontação entre as partes, um ato inicial de empatia divinatória com o todo, e chegar assim à reconstrução histórica do passado. O círculo hermenêutico é concebido, ao mesmo tempo, como uma dialética do todo e das partes, e como um diálogo do presente com o passado, como se essas duas tensões, essas duas distâncias devessem se resolver de uma só vez, simultânea e identicamente. Graças ao círculo hermenêutico, a compreensão liga um sujeito a um objeto, e esse círculo, metódico como a dúvida cartesiana, se desvanece quando o sujeito chega à compreensão completa do objeto. Depois de Schleiermacher, Wilhelm Dilthey (1833-1911) rebaixará a pretensão filológica exaustiva, opondo à explicação, que só pode ser atingida pelo método científico aplicado aos fenômenos da natureza, a *compreensão*, que seria o fim mais modesto da hermenêutica da experiência humana. Um texto pode ser compreendido, mas não poderia ser explicado, por exemplo, por uma intenção.

A fenomenologia transcendental de Husserl, posteriormente, a fenomenologia hermenêutica de Heidegger, minaram ainda mais essa ambição filológica, e tornaram possível a eclosão antifilológica que se seguiu. Com Edmund Husserl (1859-1938), a substituição do *cogito* cartesiano, enquanto consciência reflexiva, presença a si e disponibilidade ao outro, pela *intencionalidade*, como ato de consciência que é sempre consciência de alguma coisa, compromete a empatia do intérprete que era a hipótese do círculo hermenêutico. Em outras palavras, o círculo hermenêutico não é mais "metódico", mas condiciona a compreensão. Se toda compreensão supõe uma antecipação de sentido (a pré-compreensão), quem deseja compreender um texto tem sempre um projeto sobre esse texto, e a interpretação repousa numa pressuposição. Com Martin Heidegger (1889-1976), essa intencionalidade fenomenológica é, além disso, concebida como histórica: nossa pré-compreensão, inseparável de nossa existência ou de nosso estar-aí (*Dasein*), nos impede de escapar à nossa própria situação histórica para compreender o outro. A fenomenologia de Heidegger está ainda fundamentada no princípio hermenêutico da circularidade e da pré-compreensão, ou da antecipação do sentido, mas o argumento, que faz de nossa condição histórica a pressuposição de toda experiência, implica que a reconstrução do passado tornou-se impossível. "O sentido", afirma Heidegger,

"é aquilo sobre o que se abre a projeção estruturada pelos pressupostos de aquisições, de intenções e de apreensão, e em função de que alguma coisa é suscetível de ser entendida como alguma coisa".[15] Da empatia passou-se ao projeto, depois ao pressuposto, e o círculo hermenêutico tornou-se um círculo — se não vicioso ou fatal —, pois Heidegger rejeitava expressamente esses qualificativos em *Être et Temps* [Ser e Tempo] ("ver nesse círculo um círculo vicioso e espreitar os meios de evitá-lo [...] é não compreender, de ponta a ponta o que é o compreender")[16] —, pelo menos inelutável e intransponível, pois a própria compreensão não escapa mais ao preconceito histórico. O círculo não se dissolve mais depois que o texto foi compreendido; ele não é mais "hiperbólico", mas pertence à própria estrutura do ato de compreender: "É, ao contrário, escreve ainda Heidegger, a expressão da *estrutura* existencial *prévia* do próprio *Dasein*."[17] A filologia nem por isso deixou de ser uma quimera, já que não podemos nunca esperar sair de seu próprio mundo onde estamos encerrados como numa bolha.

Nem Husserl nem Heidegger tratam especialmente da interpretação dos textos literários, mas depois do seu questionamento sobre o círculo filológico, Hans-Georg Gadamer retomou, à luz de suas teses, em *Vérité et Méthode* [Verdade e Método] (1960), as questões tradicionais da hermenêutica desde Schleiermacher. Qual é o sentido de um texto? Qual é a pertinência do sentido de intenção do autor? Podemos compreender textos que nos são estranhos historicamente ou culturalmente? Toda compreensão depende da nossa situação histórica?

> Como toda restauração — pensa Gadamer — o restabelecimento das condições originais é uma tentativa que a historicidade de nosso ser destina ao fracasso. Aquilo que restabelecemos, a vida que fizemos retornar da alienação, não é a vida original. [...] Uma atividade hermenêutica para a qual a compreensão significaria restauração do original não seria senão transmissão de um sentido então defunto.[18]

Para uma hermenêutica pós-hegeliana, pois, não há mais primado da primeira recepção, ou do "querer-dizer" do autor, por mais amplo que seja o termo. De qualquer forma, este "querer-dizer" e essa primeira recepção não restituiriam nada do real para nós.

Segundo Gadamer, a significação de um texto não esgota nunca as intenções do autor. Quando um texto passa de um contexto histórico ou cultural a outro, novas significações se lhe aderem, que nem o autor nem os primeiros leitores haviam previsto. Toda interpretação é contextual, dependente de critérios relativos ao contexto onde ela ocorre, sem que seja possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo. Depois de Heidegger, extinguiu-se, pois, a hermenêutica, segundo Schleiermacher. Toda interpretação é então concebida como um diálogo entre passado e presente, ou uma dialética da questão e da resposta. A distância temporal entre o intérprete e o texto não precisa ser preenchida, nem para explicar nem para compreender, mas com o nome de *fusão de horizontes* torna-se um traço inelutável e produtivo da interpretação: esta, como ato, por um lado, faz o intérprete ter consciência de suas idéias antecipadas, e por outro, preserva o passado no presente. A resposta que o texto oferece depende da questão que dirigimos de nosso ponto de vista histórico, mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão à qual o texto responde, porque o texto dialoga igualmente com sua própria história.

O livro de Gadamer só foi traduzido em francês muito tarde, em 1976, e parcialmente. Tirando as conseqüências da metafísica de Heidegger para a interpretação dos textos, ele se fazia contemporâneo do debate francês sobre a literatura dos anos sessenta e setenta, tanto mais que terminava relacionando a hermenêutica da questão e da resposta a uma concepção da linguagem como meio e interação, em oposição à sua definição como instrumento servindo à expressão de um querer-dizer anterior. Até então, a hermenêutica fenomenológica não havia considerado problemática a linguagem, mas sustentava que uma significação, aquém da linguagem, se exprimia ou se refletia por si mesma. É por isso que a noção husserliana de "querer-dizer" devia tornar-se cúmplice do "logocentrismo" da metafísica ocidental, e criticada por Derrida em *La Voix et le Phenómène* [A Voz e o Fenômeno], em 1967. Não somente o sentido do texto não se esgota com a intenção nem se lhe equivale — não pode ser reduzido ao sentido que tem para o autor e seus contemporâneos —, mas deve ainda incluir a história de sua crítica por todos os leitores de todas as idades, sua recepção passada, presente e futura.

Assim, a questão da relação entre o texto e seu autor não se reduz em absoluto à biografia, ao seu papel sem dúvida excessivo na história literária tradicional ("o homem e a obra"), à sua condenação pela nova crítica (o Texto). A tese da morte do autor, como função histórica e ideológica, camufla um problema mais agudo e essencial: o da intenção do autor, para o qual a intenção importa muito mais que o autor, como critério da interpretação literária. Pode-se separar o autor biográfico de sua concepção de literatura, sem recolocar a questão do preconceito corrente, entretanto não necessariamente falso, que faz da intenção o pressuposto inevitável de toda interpretação.

Esse é o caso de toda crítica dita da consciência, a escola de Genebra, associada sobretudo a Georges Poulet. Essa abordagem exige empatia e identificação da parte do crítico para compreender a obra, isto é, para ir ao encontro do outro, do autor, através de sua obra, como consciência profunda. Trata-se de reproduzir o movimento da inspiração, de reviver o projeto criador, ou ainda, de encontrar o que Sartre chamava de "projeto original", em *L'Être et le Néant* [O Ser e o Nada], fazendo de cada vida um todo, um conjunto coerente e orientado, como o demonstrou em Baudelaire e Flaubert. Ora, do ponto de vista da apreensão do ato de consciência que representa a escritura como expressão de um querer-dizer, qualquer documento — uma carta, uma nota — pode ser tão importante quanto um poema ou um romance. Certamente o contexto histórico é geralmente ignorado por esse tipo de crítica, em proveito de uma leitura imanente, vendo no texto uma atualização da consciência do autor, e esta consciência não tem muito a ver com uma biografia nem com uma intenção reflexiva ou premeditada, mas corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo, a uma consciência de si e a uma consciência do mundo através dessa consciência de si, ou ainda a uma intenção em ato. Esse novo tipo de *cogito* fenomenológico, caracterizado por grandes temas como o espaço, o tempo, o outro, Poulet o denominará, em sua última obra (1985), "o pensamento indeterminado", que se exprime em toda obra. Permanece pois o autor, ainda que como "pensamento indeterminado".

Ora, a volta ao texto, exigida pela nova crítica, não foi muitas vezes senão uma volta ao autor como "projeto criador" ou "pensamento indeterminado", como ilustra a polêmica dos anos sessenta entre Barthes e Raymond Picard. Barthes publicou *Sur Racine* [Sobre Racine] (1963); Picard atacou-o em *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture* [Nova Crítica ou Nova Impostura] (1965); Barthes replicou em *Crítica e Verdade* (1966). Em *Sobre Racine* — como no seu *Michelet* (1954), em que procurava "devolver a esse homem sua coerência", descrever uma unidade, "encontrar a estrutura de uma existência", isto é, "uma rede organizada de obsessões"[19] —, Barthes, sempre próximo de uma crítica temática, tratava a obra de Racine como um todo a fim de apreender uma estrutura profunda unificadora naquele que ele chamava de "homem raciniano", expressão ambígua que designa a criatura raciniana, mas também, através de sua criatura, o próprio criador como consciência profunda ou como intencionalidade. O estruturalismo, misto de antropologia e de psicanálise, permanecia uma hermenêutica fenomenológica, e Picard não deixou de acentuar esta contradição: "'A nova crítica' demanda uma volta à obra, mas esta obra, não é a obra literária [...], é a experiência total de um escritor. Assim também ela se quer *estruturalista*; entretanto, não se trata de estruturas literárias [...] mas das estruturas psicológicas, sociológicas, metafísicas etc."[20]

A posição de Picard é bem diferente. Por literário — "obra literária", "estruturas literárias" — ele entende "organizado, consciente, intencional": "A intenção voluntária e lúcida que lhe deu origem, enquanto obra literária pertencente a um certo gênero e investida de uma função determinada, é considerada ineficaz: sua realidade propriamente literária é ilusória."[21] Assim resume ele o pensamento de Barthes. À "intenção voluntária e lúcida"— expressão que teve o mérito de esclarecer, sem o menor equívoco, o que um historiador da literatura entende, em 1965, por "realidade literária"—, Barthes teria oposto um subconsciente ou um inconsciente da obra raciniana, operando como uma intenção imanente. Com essa forma renovada, ele preservou a figura do autor. O horizonte de Picard é o do positivismo, mas sua crítica não deixa de ser justa e, na "Morte do Autor" (1968), Barthes deveria reconhecer que "a nova crítica muitas vezes não fez senão [...] consolidar [...] o império do Autor", substituindo a biografia e o "homem e a obra" pelo homem profundo (substituindo a vida pela existência).

Respondendo a Picard, em *Crítica e Verdade*, Barthes não defenderá *Sobre Racine*, mas radicalizará sua posição e substituirá o homem pela linguagem: "O escritor é aquele para quem a linguagem é problema, que experimenta sua profundidade, não a instrumentalidade ou a beleza."[22] A literatura é a partir daí plural, irredutível a uma intenção, donde a exclusão do autor:

> Tendemos hoje, de modo geral, a pensar que o escritor pode reivindicar o sentido de sua obra e considerar, ele mesmo, esse sentido como legítimo, donde o inconveniente de uma interrogação insensata dirigida pela crítica ao escritor morto, à sua vida, às marcas de sua intenção, para que ele mesmo nos assegure da significação de sua obra: queremos a qualquer preço fazer falar o morto ou seus substitutos, seu tempo, o gênero, o léxico, enfim, toda a *contemporaneidade* do autor, pretendemos ser proprietários por metonímia do direito do escritor morto sobre sua criação.[23]

Para criticá-los, em nome da ausência de todo querer-dizer, Barthes se utiliza do horizonte jurídico da noção de intenção, e do privilégio conferido à primeira recepção pela hermenêutica filológica.

A isso ele opõe a obra como mito, desprovida da assinatura do morto: "O autor, a obra são apenas o ponto de partida de uma análise cujo horizonte é a linguagem."[24] Enquanto Gadamer apontava a compreensão como resultado de uma fusão de horizontes entre presente e passado, Barthes, que radicaliza sua posição em favor da polêmica e leva-a, talvez, longe demais, considera como absoluto o corte que separa a obra de sua origem: "A obra é para nós sem contingência, [...] a obra ocupa sempre uma posição profética [...]. Liberada de qualquer *situação*, a obra se oferece, por isso mesmo, à exploração."[25] Nada mais resta do círculo hermenêutico nem do diálogo entre a pergunta e a resposta; o texto é prisioneiro de sua recepção aqui e agora. Passou-se do estruturalismo ao pós-estruturalismo, ou à desconstrução.

Esse relativismo dogmático, ou esse ateísmo cognitivo será ainda mais acentuado em Stanley Fish, crítico americano que, em *Is There a Text in This Class?* [Há um Texto Nesta Sala?] (1980) afirmará, no extremo oposto do objetivismo que prega um sentido inerente e permanente no texto, que um texto tem tantos sentidos quanto leitores, e que não há como estabelecer a validade (nem a invalidade) de uma interpretação. O autor foi substituído pelo leitor como critério de interpretação.

O MÉTODO DAS PASSAGENS PARALELAS

Mesmo os partidários da morte do autor jamais renunciaram a falar, por exemplo, de *ironia* ou de *sátira*, embora essas categorias não tenham sentido senão com referência à intenção de dizer uma coisa para fazer compreender outra: era exatamente essa intenção que Rabelais pretendia desabonar fustigando seu leitor no prólogo de *Gargântua*. Assim também, o recurso ao método das passagens paralelas (*Parallelstellenmethode*), que, para esclarecer uma passagem obscura de um texto, prefere uma outra passagem do mesmo autor a uma passagem de um outro autor, testemunha, junto aos mais céticos, a persistência de uma certa fé na intenção do autor. Esse é o método mais geral e menos controvertido, em suma, o procedimento essencial da pesquisa e dos estudos literários. Quando uma passagem de um texto apresenta problema por sua dificuldade, sua obscuridade ou sua ambigüidade, procuramos uma passagem paralela, no mesmo texto ou num outro texto, a fim de esclarecer o sentido da passagem problemática. Compreender, interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições. É por isso que o método das passagens paralelas encontra-se no fundamento de nossa disciplina: ele é mesmo a técnica de base. Recorremos sempre a ele, a maioria das vezes, sem pensar. Do singular, do individual, da obra na sua unicidade aparentemente irredutível — *Individuum est ineffabile*, segundo o velho adágio escolástico — ele permite passar ao plural e ao serial, e daí tanto à diacronia quanto à sincronia. O método das passagens paralelas é tão elementar quanto a comutação para isolar as unidades mínimas em fonologia.

É um método muito antigo, porque ler, e sobretudo reler, é comparar. Tomás de Aquino escrevia na *Suma Teológica*: *Nihil est quod occulte in aliquo loco sacrae Scriptura tradatur quod alibi non manifeste exponatur* (*Summa Theologica*, I, qu.1, art.9). "Não há nada que seja transmitido de maneira oculta em um lugar da Santa Escritura, que não seja exposto em outro lugar de maneira manifesta." O adágio tem o valor de um alerta contra os excessos da "alegorese" que deve ser submetida ao controle do contexto, isto é, da filologia "avant la lettre". No sentido restrito, toda alegoria deve poder ser verificada por uma passagem paralela interpretável literalmente. Ora, trata-se da retomada de uma exigência agostiniana. Agostinho não desejava que se interpretasse espiritualmente, a não ser que fosse indispensável; mas se o texto fosse obscuro, se não fizesse sentido literalmente, a má interpretação ou a hiperinterpretação seria limitada pela regra em questão. Instigado pela alegoria — este é o abc da tarefa do filólogo, e a regra de Tomás de Aquino — estou sempre lembrando essa regra aos estudantes, quando lhes recomendo a prudência na interpretação metafórica da palavra de um poema, caso uma outra passagem do mesmo poema não explique e não confirme esta metáfora por uma comparação ou uma nominação, como na expressão muitas vezes presente em *Le Fleurs du Mal* [As Flores do Mal], em seguida a uma descrição alegórica: "Este abismo é o inferno, por nossos amigos povoado!" ("Duellum").

No nascimento da filologia, no século XVIII, o filólogo e teólogo Georg Friedrich Meier (1718-1777), no seu *Essai d'un Art Universel de l'Interprétation* [Tentativa de uma Arte Universal da Interpretação] (1757) é, segundo Peter Szondi, um dos primeiros a formalizar a função hermenêutica das passagens paralelas:

> As passagens paralelas (*loca parallela* [*sic*]) são discursos ou partes de discurso que têm uma semelhança com o texto. Elas se assemelham ao texto seja no que concerne às palavras, seja no que concerne ao sentido e à significação, seja aos dois. As primeiras produzem o paralelismo verbal (*parallelismus realis*), e as terceiras o paralelismo misto (*parallelismus mixtus*).[26]

O *paralelismo de palavras* e o *paralelismo de coisas* se opõem, pois, no texto como a homonímia e a sinonímia na língua.

O paralelismo verbal descreve a identidade da palavra em contextos diferentes: ele serve para estabelecer os índices e as concordâncias, como as da Bíblia, as dos clássicos, hoje as dos modernos, impressos ou eletrônicos, acessíveis em CD-ROM ou na Internet. O paralelismo verbal é um índice, uma probabilidade, mas jamais, é claro, uma prova: a palavra não tem necessariamente o mesmo sentido em duas passagens paralelas. Meier reconhecia também a identidade da coisa em contextos diferentes. O método visa, na realidade, escreve Szondi, "ao esclarecimento de uma passagem obscura, não somente de outra passagem em que a mesma palavra é empregada, mas ainda daquelas em que a mesma coisa é designada com um outro nome".[27] Meier dirigia mesmo sua preferência ao paralelismo da coisa como princípio hermenêutico. Entretanto, este nos parece mais suspeito, mais subjetivo (menos positivo) que o paralelismo de palavras. É que se a homonímia havia resistido ao movimento das idéias do século XX, a sinonímia, outrora fundamento da estilística, tornou-se duvidosa graças à filosofia da linguagem e à lingüística contemporâneas, para as quais dizer diferentemente é dizer outra coisa. O paralelismo de coisas parece reintroduzir a alegoria na filologia. Pensemos, no entanto, em casos simples e pouco contestáveis. Um índice temático, e mesmo um índice de nomes de pessoas, registram não apenas os paralelismos de palavras, mas, esperamos, os paralelismos de coisas. Em meu último livro, por exemplo, chamei muitas vezes Napoleão III de "o imperador", e Leão XIII ou Pio X "o papa", mas cuidei para que todas as ocorrências em que "o imperador" designasse Napoleão III, e Leão XIII ou Pio X de "o papa" figurassem no índice dos nomes de pessoas *sub verbo* Napoleão III, Leão XIII e Pio X. Um "índice dos nomes de pessoas" deve incluir os contextos em que essas pessoas são designadas, não apenas pelo seu nome próprio, mas também por perífrases descritivas ou denotativas. Este é o paralelismo da coisa. A diferença é a mesma que fazia Frege entre *Sinn* e *Bedeutung*, sentido e referência, ou sentido e denotação. Discutiu-se muito sobre o sentido da perífrase mais célebre da literatura francesa: "La fille de Minos et de Pasiphaé"— na qual se pôde ver, de Théophile Gautier a Bloch, e em *A La Recherche du Temps Perdu* [Em Busca do Tempo Perdido], o mais belo verso da língua francesa, porque ele não queria dizer nada — mas

não porque esta expressão tivesse a mesma denotação que o nome próprio *Phèdre*. Entretanto, desde que não se trate do paralelismo entre um nome próprio e uma perífrase descritiva, o paralelismo da coisa é, certamente, o menos fácil de se estabelecer e constitui um índice menos forte que o paralelismo da palavra: vejam-se os índices temáticos. É verdade que na França os livros raramente os apresentam. Próximo dos dois paralelismos, da palavra e da coisa, Johann Martin Chladenius (1710-1759), na sua *Introduction à l'Interprétation Juste des Discours et des Œuvres Écrites* [Introdução à Interpretação Correta dos Discursos e das Obras Escritas] (1742), reconhecia também o *paralelismo da intenção* e o *paralelismo da ligação* entre as palavras. O primeiro se distingue do paralelismo da coisa, como aquilo que o autor quer dizer, daquilo que o texto diz, ou, segundo a velha distinção jurídica e retórica, sempre ativa em Santo Agostinho, *intentio* e *actio*, *voluntas* e *scriptum*: o paralelismo da intenção é, pois, o paralelismo do espírito, que a letra pode camuflar. O segundo, o paralelismo da ligação, designa uma identidade de construção, ou a repetição formal: é um *pattern*, um motivo.

STRAIGHT FROM THE HORSE'S MOUTH

Que hipóteses o método das passagens paralelas constrói relativamente ao autor e à sua intenção? O que pensar do método das passagens paralelas na época da morte do autor, em seguida na época, talvez, da sua ressurreição? Vou limitar-me ao paralelismo verbal, o mais comumente explorado e o mais seguro, porque a controvérsia a seu respeito valerá *a fortiori* para os outros.

Parece que os críticos, quaisquer que sejam seus preconceitos em relação ao autor, ou contra ele, preferem, a fim de esclarecer uma passagem obscura de um texto, uma passagem paralela do mesmo autor. Sem que esse privilégio seja em geral formulado explicitamente, prefere-se uma outra passagem do mesmo texto, ou, na falta desta, uma passagem de um outro texto do mesmo autor, ou por fim, uma passagem de um texto de um autor diferente. Esta ordem de preferência apresenta um consenso. Para esclarecer o sentido do substantivo "l'infini" (o infinito) em "Le Voyage" [A Viagem], "Embalando nosso infinito no finito dos mares", verificarei prioritariamente as duas outras ocorrências do termo em *As Flores do Mal* de 1861, antes de voltar-me para *Le Spleen de Paris* [O Spleen de Paris], onde a palavra é mais corrente, em seguida para Musset e Hugo, Leopardi, Coleridge e De Quincey. Uma passagem paralela do mesmo autor parece ter sempre maior peso para esclarecer o sentido de uma palavra obscura que uma passagem de um autor diferente: implicitamente, o método das passagens paralelas apela, pois, para a intenção do autor, se não como projeto, premeditação ou intenção prévia, pelo menos como estrutura, sistema e intenção em ato. Realmente, se a intenção do autor é julgada não pertinente para decidir sobre o sentido do texto, não se entende bem como explicar essa preferência geral por um texto do mesmo autor. Ora, como observa o crítico americano P. D. Juhl, numa obra sobre a filosofia da crítica literária, mesmo os críticos mais reservados quanto à intenção do autor, como critério da interpretação, não hesitam em convocar passagens paralelas para explicar o texto sobre o qual trabalham.[28]

A querela sobre "Les Chats" [Os Gatos] de Baudelaire ilustra perfeitamente esse ponto. Comentando a rima feminina "solitudes" (solidões), Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss, em sua análise de 1962, julgam que ela é "curiosamente esclarecida (como aliás o conjunto do soneto), por algumas passagens de 'Foules' [Multidões]: 'Multidão, solidão: termos iguais e convertíveis para o poeta ativo e fecundo.'"[29] Assim, uma passagem de um outro texto de Baudelaire, no caso um poema em prosa de *O Spleen de Paris*, serve para explicar e enriquecer o sentido de um verso e mesmo o conjunto de um soneto de *As Flores do Mal*. Em seguida, a propósito dos epítetos *puissants* (poderosos) e *doux* (doces) qualificando inicialmente os gatos, assim como a respeito da comparação final aproximando suas pupilas de estrelas, Jakobson e Lévi-Strauss citam, segundo a edição crítica de Crépet e Blin, um verso de Sainte-Beuve sobre "l'astre puissant et doux!"(1832), e um verso de Brizeux qualificando as mulheres de "Être puissants et doux", antes de acrescentar: "Isso confirmaria, se fosse necessário que, para Baudelaire, a imagem do gato está estreitamente associada à da mulher", e cita ainda o testemunho dos dois poemas de *As Flores do Mal* intitulados "Le Chat". Eles concluem finalmente:

"Esse motivo de hesitação entre macho e fêmea está subjacente em 'Os Gatos', onde ele transparece sob ambigüidades intencionais."[30] Na verdade, trata-se da última página do artigo e os dois autores mantêm-se prudentes: "Isso confirmaria, se fosse necessário..." O argumento das passagens paralelas não é menos exemplarmente conduzido: recurso a dois precursores, volta às *Flores do Mal* para esclarecer o que é finalmente denominado uma "ambigüidade intencional".

Riffaterre opôs-se vivamente a essas passagens paralelas, fazendo ver que nos dois sonetos intitulados "Le Chat", "não há nada [...] que imponha ao espírito do leitor a imagem de uma mulher".[31] Quanto à citação do poema "Multidões", ele observa que ela "se aplica talvez em outro lugar, mas certamente não aqui, e nenhuma interpretação do soneto pode ser inferida a partir daí [...]; os autores devem ter apreendido com satisfação a coincidência entre *solitudes* e o aforismo de Baudelaire".[32] Riffaterre, entretanto, rejeitaria o recurso às passagens paralelas de fato e de direito, porque estas se revelam inapropriadas nesta circunstância, ou porque o método das passagens paralelas deveria ser proscrito por princípio? Parece que ele adota mais a segunda posição, pois pretende manter-se restrito ao texto (à experiência que o leitor tem deste texto), e banir em geral todo "saber exterior à mensagem".[33] No entanto, suas refutações permanecem contingentes, tópicas, e não tratam do método das passagens paralelas em si mesmo: (1) os gatos dos dois sonetos intitulados "Le Chat" não estão nitidamente associados a mulheres, mas, acrescenta, o do poema em prosa "L'Horloge" [O Relógio] em compensação está, e (2) a citação de "Multidões" não se aplica aqui, mas, como vimos, "aplica-se talvez noutro lugar". Além do mais, Riffaterre lança mão do recurso às passagens paralelas para definir o que ele chama de *code-chat* (código-gato), ou o sistema descritivo do gato em Baudelaire. Ora, como afirma Juhl, "o emprego de passagens paralelas para confirmar ou enfraquecer uma interpretação é um apelo implícito à intenção do autor".[34]

Ouço Riffaterre cochichar ao meu ouvido que não é como *idioleto*, mas como melhor testemunho do *socioleto*; não como palavra, mas como língua, que ele apela para uma passagem do mesmo autor de preferência a uma passagem de um outro autor, assim como uma passagem paralela em outro autor do mesmo período tem sempre mais peso que uma passagem paralela em um autor de outro período. A preferência por uma passagem do mesmo autor não seria, pois, senão um caso particular, ou o caso limite, da preferência por uma passagem de um texto contemporâneo: nenhum contemporâneo mais contemporâneo que o próprio poeta, *straight from the horse's mouth*, como se diz em inglês, "na fonte". Detenhamo-nos um instante nesta expressão: o autor como *horse's mouth*. Não seria pois o autor como intenção, mas como ventríloquo ou palimpsesto literário que o método das passagens paralelas convocaria. O idioleto não seria outra coisa senão o socioleto reduzido, concentrado no *hic et nunc*, pois que o testemunho mais próximo, logo o mais confiável, do autor não é outro que o próprio autor. Nenhuma hipótese intencional seria necessária para justificar essa preferência. O argumento é sedutor, mas não absolutamente convincente, porque preferimos também (tanto Riffaterre como os outros) um outro texto do mesmo autor mais distante no tempo, a um texto de um outro autor mesmo que mais próximo no tempo: levanta-se, pois, uma hipótese de coerência mínima dos textos de um autor ao longo do tempo.

Por outro lado, sem essa hipótese de coerência mínima, uma passagem paralela do mesmo autor talvez pudesse confirmar, com alguma probabilidade, uma interpretação como se fosse de um outro autor, mas a ausência de uma passagem paralela dificilmente enfraquece uma outra interpretação. Ora, é pouco provável que os gatos de "Chats" sejam mulheres, porque seria o único poema das *Flores do Mal* em que uma metáfora desse tipo não seria explicada (por uma comparação ou uma nominação), ao longo do poema. Mas como Riffaterre se recusa a desenvolver o argumento do paralelismo dessa forma (tal argumento suporia, na verdade, uma coerência, isto é, uma intenção em ato), ele é levado a uma afirmação mais dogmática e onerosa, porque apresentada como um universal, e segundo a qual todo poema explica suas metáforas, ou uma passagem de um poema não pode ser metafórica se não oferecer traços metafóricos explícitos. O resultado é o mesmo: "Qualquer que seja o papel dos gatos nas imagens eróticas pessoais do poeta, não é tão certo que isso o faça escrever instintivamente *gato* onde quer dizer *mulher*: quando o faz, observamos que se sente obrigado a fornecer uma explicação ao leitor."[35]

O método das passagens paralelas pressupõe não apenas a pertinência da intenção do autor para a interpretação dos textos (preferimos uma passagem paralela do autor a uma passagem paralela de um outro autor), mas também a coerência da intenção do autor. A menos que não seja a mesma premissa: a hipótese da intenção é uma hipótese de coerência (coerência do texto, coerência da obra), que legitima as aproximações, isto é, oferece alguma probabilidade de serem elas índices suficientes. Sem coerência pressuposta no texto, isto é, sem intenção, um paralelismo é um índice frágil demais, uma coincidência aleatória: não podemos nos fundamentar na probabilidade de uma palavra ter o mesmo sentido em duas ocorrências diferentes.

Szondi observa que Chladenius havia refletido sobre o problema levantado pela possibilidade de uma contradição entre duas passagens paralelas do mesmo autor, mas logo o solucionou através da história do texto e da evolução de seu autor:

> Como aquele que produz um escrito não o redige de uma só vez, mas em momentos diferentes, podendo muito bem ter mudado de opinião nesse meio tempo, não temos o direito de considerar em conjunto passagens paralelas de um autor de modo indiferenciado, mas somente as que ele escreveu sem mudar de opinião.[36]

Vemos, pois, que o paralelismo de duas passagens será pertinente se, e somente se, elas remeterem a uma intenção coerente: a palavra *solitude* em *O Spleen de Paris* não esclarece necessariamente a palavra *solidão* em *As Flores do Mal*; Baudelaire, que reivindicava o direito de contradizer-se, pode ter mudado de opinião nesse meio tempo. Chladenius resolve essa diferença pela passagem do tempo. E Montaigne dizia: "Eu nesta hora e eu daqui a pouco somos dois", e se vangloriava de sua inconseqüência. Se é de um instante a outro, de uma frase a outra que o autor muda de opinião, se autor é inconseqüente, os paralelismos verbais tornam-se muito incertos. Entretanto, não deixamos de utilizar o método das passagens paralelas para tentar ver claramente, mesmo os *Ensaios*.

Assim, esse método — mas também toda pesquisa literária, pois que ele é sua técnica elementar — pressupõe a coerência ou, na falta desta, a contradição, o que é ainda coerência, pois que a contradição tem por natureza ser eliminada por uma coerência superior (segundo Chladenius, a evolução resolve o problema; o recurso ao inconsciente é uma outra maneira de resolvê-lo). Mas se não for nem uma nem outra, nem coerência nem contradição? Poder-se-ia formular uma doutrina do nem-nem, nem coerência nem contradição? Parece-me que detectamos aí um pressuposto fundamental dos estudos literários, que é ainda um pressuposto de intenção. Coerência e/ou contradição caracterizam implicitamente o texto produzido pelo homem, por oposição àquele que comporia um macaco datilógrafo, a erosão da água sobre um rochedo, ou uma máquina aleatória. O texto assim produzido, procuraremos *explicá*-lo, não *compreendê*-lo. Qual é a probabilidade, perguntar-se-ia, de um macaco batendo 630 vezes seguidas as teclas de uma máquina de escrever, escrever "Les Chats"?

Ao lado da passagem do tempo, Chladenius, cuja qualidade de reflexão não foi ultrapassada, observava dois outros obstáculos à validade do método das passagens paralelas: os *gêneros* e os *tropos*. Por *ilusão genérica*, ele queria dizer que não se espera de uma obra literária a mesma coerência de um tratado filosófico. Mais circunspecto que a maior parte dos filólogos do futuro, ele provavelmente admitiu, a título de advertência, que não se atribuísse a uma passagem paralela pertencente ao testemunho do autor (na sua correspondência, suas conversações, suas memórias, isto é, em outros gêneros) um valor explicativo preponderante relativamente à obra. Por *ilusão metafórica*, por outro lado, ele evocava o erro que consiste em induzir que "porque num lugar, ou em muitos, a palavra é usada no sentido figurado, dever-se-ia compreeendê-la da mesma maneira numa outra passagem".[37] É esse o equívoco habitual que leva à hiperinterpretação, ou ao contrasenso, e é exatamente o que Riffaterre recriminava em Jakobson e Lévi-Strauss: sob o pretexto de que o gato e a mulher estavam associados em alguns poemas das *Flores do Mal*, os gatos de "Chats" eram mulheres, e, inversamente, sob pretexto de que *solidão* e *multidão* relacionavam-se no poema em prosa "As Multidões", as solidões de "Chats" não eram simplesmente hipérboles do deserto. "Baudelaire é perfeitamente capaz de ver

o gato na mulher, a mulher no gato. Ele utiliza às vezes um como metáfora do outro. Mas nem sempre."[38] Como Chladenius esclarecia: "Mesmo que eu saiba que a palavra num certo lugar tem um sentido figurado, não significa que em outro lugar ela deva ter precisamente o mesmo sentido."[39] Essa é a regra que convém lembrar com freqüência aos estudantes e pesquisadores de literatura, que tendem a considerar o léxico de um autor segundo o modelo de uma chave dos sonhos na qual, em Baudelaire, *gato* quer dizer sempre "mulher", *espelho* quer dizer sempre "memória", *morte* quer sempre dizer "pai", *dualidade* quer sempre dizer "andrógino" etc. A hipótese da intenção, ou da coerência, não exclui as exceções, as singularidades, os hápax. Ora, não nos esqueçamos, servimo-nos também das passagens paralelas para invalidar as hiperinterpretações, e o hápax é um caso particular das passagens paralelas, quando não há passagem paralela a pôr-se em evidência.

Recorrer ao método das passagens paralelas é necessariamente, quaisquer que sejam nossos preconceitos contra o autor, a biografia, a história literária, aceitar uma presunção de intencionalidade, isto é, de coerência, intenção, não significando, evidentemente, premeditação, mas intenção em ato. Assim, o método das passagens paralelas permanece o instrumento por excelência da crítica da consciência, da crítica temática, ou da psicocrítica: trata-se sempre, a partir de passagens paralelas, de detectar uma rede latente, profunda, subconsciente ou inconsciente. Barthes em seu *Michelet* e ainda em *Sobre Racine*, procede exatamente assim para descrever "o homem raciniano", que é ao mesmo tempo a criatura e, através dela, o criador.

Pode-se pensar numa análise literária que interdite absolutamente, até o fim, o método das passagens paralelas? (Disse que Riffaterre persistia na preferência por uma passagem do mesmo autor a uma passagem de um contemporâneo). Esse deveria ser o caso de um partidário conseqüente da morte do autor e da supremacia única do texto. Observemos *S/Z*, o livro de Barthes que se seguiu à execução do autor, operada por ele, em 1968. A escolha da leitura estritamente linear, sem retornos, é, na verdade, sustentada pela proscrição dos paralelismos, tanto no mesmo autor como nos contemporâneos. O conto de Balzac é lido na indiferença pela obra de Balzac.

Não creio que se possa encontrar facilmente exemplo mais rigoroso de rejeição pelo método mais costumeiro dos estudos literários. Entretanto, no coração do livro, em seu ponto nevrálgico, deparo-me com o seguinte:

> O artista sarrasiano quer despir a aparência, ir sempre *mais longe, atrás* [...]: é preciso pois passar *pelo* modelo, *sob* a estátua, *atrás* da tela (é o que um outro artista balzaquiano, Frenhofer, pede à tela ideal com a qual ele sonha). É a mesma regra para o escritor realista (e sua posteridade crítica): é preciso ir *por trás* do papel, conhecer, por exemplo, as relações *exatas* entre Vautrin e Lucien de Rubempré.[40]

Estamos justamente no meio da obra (como do conto). Aqui, num parêntese com valor de confirmação, Barthes estabelece uma relação com *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* [A Obra-Prima Desconhecida], entre Frenhofer e Sarrasine, o pintor e o escultor. Levado por essa referência ao que ele chamará, na conclusão de sua análise, de "o texto balzaquiano",[41] duas outras personagens são citadas. Em todo o *S/Z*, é a única evocação ao paralelismo, mas esse parêntese é crucial: ele tende a provar uma identidade de intenção entre Frenhofer e Sarrasine, assim como entre eles e o artista realista, ou, em outras palavras, Balzac; e ainda entre Balzac e a crítica tradicional, ou, seja, aquela que repousa essencialmente no método das passagens paralelas. Barthes sabe que não há nada atrás, sob o texto, senão um outro texto, mas para mostrá-lo, para livrar-se do método das passagens paralelas, ele recorre exatamente a um exemplo característico do método das passagens paralelas, e a evocação de um outro texto do autor (*A Obra-Prima Desconhecida*) assinala imediatamente, sem transição, explicação nem reserva, uma alusão à intenção do autor, que a perífrase generalizante ("o escritor realista", para não dizer Balzac) dissimula insuficientemente.

Nenhum crítico, parece, renuncia ao método das passagens paralelas, que inclui preferencialmente, a fim de esclarecer uma passagem obscura, uma passagem do mesmo autor a uma passagem de um outro autor, como coerência textual, ou como contradição resolvendo-se num outro nível (mais elevado, mais profundo) de coerência. Essa coerência é a de uma assinatura, como entendemos em história da arte, isto é, como uma rede de pequenos traços distintivos, um sistema de detalhes sintomáticos — repetições, diferenças, paralelismos — tornando possível uma identificação ou uma atribuição. Ninguém trata até o fim a literatura como um texto aleatório, como *língua*, não como *palavra*, *discurso* e *atos de linguagem*. É por isso que importa elucidar melhor nossos procedimentos elementares de análise, suas pressuposições e suas implicações.

OS DOIS ARGUMENTOS CONTRA A INTENÇÃO

Assim, mesmo os censores mais ferrenhos do autor mantêm, em todo o texto literário, uma certa presunção de intencionalidade (no mínimo a coerência de uma obra ou simplesmente de um texto), o que faz com que eles não o tratem como se fosse produto do acaso (um macaco datilografando, uma pedra erodida pela água, um computador). Resta-nos, então, refletir sobre a noção de intenção após a crítica do dualismo tradicional do pensamento e da linguagem (*dianoia* e *logos*, *voluntas* e *actio*), mas sem nos permitir a facilidade de confundir a intenção do autor como critério de interpretação, com os excessos da crítica biográfica.

Duas posições polêmicas extremas sobre a interpretação — intencionalista e antiintencionalista — podem ser colocadas em oposição, como quando da controvérsia entre Barthes e Picard:

1. É imprescindível procurar no texto o que o autor quis dizer, sua "intenção clara e lúcida", como dizia Picard: esse é o único critério de validade da interpretação.

2. Nunca se encontra no texto senão aquilo que ele (nos) diz, independentemente das intenções do autor; não existe critério de validade da interpretação.

Gostaria de tentar desvencilhar-me da armadilha dessa alternativa absurda entre o objetivismo e o subjetivismo, ou entre o determinismo e o relativismo, para mostrar que a intenção é mesmo o único critério concebível de validade da interpretação, mas que ela não se identifica com a premeditação "clara e lúcida".

Assim, a alternativa acima poderá ser reescrita da seguinte forma:

1. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem (lingüístico, histórico, cultural).

2. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor.

Essas duas teses não são mutuamente excludentes mas, ao contrário, complementares: elas nos conduzem a uma forma do círculo hermenêutico, ligando pré-compreensão e compreensão, e postulam que, se o outro não pode ser integralmente desvendado, pode, ao menos, ser um pouco compreendido.

Os argumentos habituais contra a intenção do autor, como critério de validade da interpretação, são de duas ordens: 1. A intenção do autor não é pertinente. 2. A obra sobrevive à intenção do autor. Façamos um breve resumo desses argumentos antes de indagar como sua legitimidade pode ser colocada em dúvida.

1. Quando alguém escreve um texto, tem certamente a intenção de exprimir alguma coisa, quer dizer alguma coisa através das palavras que escreve. Mas a relação entre uma seqüência de palavras escritas e aquilo que o autor queria dizer através dessa seqüência de palavras nada assegura em relação ao sentido de uma obra e àquilo que o autor queria exprimir através dela. Embora a coincidência seja possível (enfim não é proibido que o autor realize, algumas vezes, estritamente o que ele queria), não existe uma equação lógica necessária entre o sentido de uma obra e a intenção do autor. Essa é a refutação mais freqüente da noção de intenção entre os teóricos (moderados) da literatura, como Wellek e Warren, Northrop Frye, Gadamer, Szondi, Paul Ricœur. Não somente é difícil reconstruir uma intenção do autor, como, supondo-se que ela seja detectável, freqüentemente não tem nenhuma pertinência para a interpretação do texto. Wimsatt e Beardsley, em "Intentional Fallacy" [Ilusão Intencional] (1946), artigo fundamental sobre o assunto, julgavam que a experiência do autor e sua intenção, objetos de interesse puramente históricos, eram indiferentes para a compreensão do sentido da obra: "o objetivo, ou intenção, do autor não está disponível nem é desejável como norma para julgar o êxito de uma obra de arte literária".[42] Com efeito, de duas uma: ou o autor fracassou em realizar suas intenções e o sentido de sua obra não coincide com elas: então, seu testemunho é sem importância, uma

vez que ele não dirá nada do sentido da obra, mas somente enunciará aquilo que desejava fazê-la dizer; ou o autor realizou suas intenções e o sentido da obra coincide com a intenção de seu autor: mas ela disse aquilo que ele queria fazê-la dizer, seu testemunho não acrescentará mais nada. A única intenção que conta em um autor é a de fazer literatura (no sentido em que a arte é intencional), e o próprio poema é suficiente para decidir se o autor alcançou essa intenção. Enfim, não se trata, em princípio, de privar-se dos testemunhos sobre a intenção, venham eles do autor ou de seus contemporâneos, porque, às vezes, são índices úteis para a compreensão do sentido do texto; o que é preciso é evitar substituir a intenção ao texto, uma vez que o sentido de uma obra não é, necessariamente, idêntica à intenção do autor e é mesmo provável que não o seja.

Daí, excedendo o pensamento, aliás, muito moderado, de Wimsatt e Beardsley, a tentação de recusar todo testemunho externo (privado) e de limitar-se à evidência interna (textual). Entre os dois, entretanto, entre o testemunho sobre a intenção e a evidência do texto, outras informações são comuns ao texto e ao contexto, como a língua do texto, o sentido das palavras para um autor e para o seu meio. Essas informações falariam da intenção, ou seriam indiferentes? Preocupar-se com isso provaria um apego suspeito ao autor? Informações desse tipo podem, entretanto, ser consideradas como pertencendo à história da língua e são comumente admitidas pelos antiintencionalistas, sobretudo aqueles — quer dizer, quase todos — que continuam a recorrer ao método das passagens paralelas. Eles fazem, pois, apelo ao texto, em detrimento da vida do autor, de suas crenças, de seus valores, de seus pensamentos, tais como podem ser expressos nos diários, cartas, conversas relatadas por testemunhas, mas não em detrimento das convenções lingüísticas. Aliás, na maioria dos casos, não existe outra evidência para reconstruir-se a intenção do autor, a não ser a própria obra. E, se outros testemunhos existem (como declarações de intenções contemporâneas) eles não sensibilizam o intérprete moderno: são racionalizações a levar-se em conta, mas também a criticar-se (como todo testemunho). Os intencionalistas, como também os antiintencionalistas, preferem fundamentar-se em traços textuais ligados diretamente ao sentido, mais do que a fatos biográficos ligados indiretamente ao sentido pela intermediação da intenção do autor, sem negar, entretanto, que os fatos biográficos tenham a seu favor uma certa probabilidade e que possam, ocasionalmente, senão enfraquecer, pelo menos confirmar uma interpretação.

O antiintencionalismo dos estruturalistas e dos pós-estruturalistas foi bem mais radical do que a forma sensata que acabei de descrever, porque ele depende, segundo Ferdinand de Saussure, da idéia de auto-suficiência da língua. Não se trata somente de resguardar-se da intencionalidade excessiva, porque, a seus olhos, a significação não é determinada pelas intenções, mas pelo sistema da língua. Assim, a exclusão do autor (e, como veremos no Capítulo III, a do referente), é o ponto de partida da interpretação. Por fim, o próprio texto é identificado a uma *língua* e não a uma *palavra* ou a um *discurso*; ele é considerado um *enunciado* e não uma *enunciação*: fora do contexto, nada permite esclarecer as ambigüidades dos enunciados; as enunciações, os atos de linguagem são, pois, assimilados a enunciados-padrões, abstração feita de seus usos particulares. Como língua, o texto não é mais a palavra de alguém.

2. O segundo argumento corrente contra a intenção se prende à sobrevivência das obras. A tônica sobre a intenção do autor estaria, na verdade, indissoluvelmente ligada ao projeto de reconstrução histórica da filologia. Mas a significação de uma obra, e aqui vai a objeção, não se esgota e nem é equivalente à sua intenção. A obra vive a sua vida. Aliás, a significação total de uma obra não pode ser definida simplesmente nos termos de sua significação para o autor e seus contemporâneos (a primeira recepção), mas deve, de preferência, ser descrita como o produto de uma acumulação, isto é, a história de suas interpretações pelos leitores, até o presente. O historicismo decreta esse processo não pertinente e exige um retorno à origem. Mas o que é próprio do texto literário, em oposição ao documento histórico é, justamente, escapar de seu contexto de origem, continuar a ser lido depois dele, perdurar. Paradoxalmente, o intencionalismo conduz esse texto à não-literatura, nega o processo que faz dele um texto literário (sua sobrevivência). Mesmo assim permanece um grande problema: se a significação de um texto é constituída pela soma das interpretações que ele recebeu, qual o critério que permite separar uma interpretação válida de uma interpretação duvidosa? A noção de validade pode ser mantida?

3. Pode-se defender a tese de que os dois argumentos antiintencionais (não-pertinência da intenção e da sobrevivência da obra) são deduzidos de uma mesma premissa: ambos acentuam a diferença entre a escritura e a palavra, segundo o modelo do *Fedro* de Platão, onde o texto escrito é descrito como duas vezes distante do pensamento. O texto escrito sobrevive à sua enunciação e não permite os reparos da comunicação que a palavra falada permite, do tipo: "Não foi o que eu quis dizer." Relacionando os dois argumentos antiintencionalistas, Gadamer sublinha que o escrito torna-se o objeto por excelência da hermenêutica, em razão da autonomia de sua recepção em relação à sua emissão:

> O horizonte de sentido da compreensão não tem como limite nem aquilo que o autor tinha em mente, primitivamente, nem o horizonte do destinatário, para quem o texto foi originalmente escrito. Numa primeira abordagem, isso pode parecer um cânone hermenêutico sensato que é, aliás, geralmente admitido, ou seja, nada ver em um texto senão aquilo que o autor ou o primeiro leitor podiam ter em mente. Mas essa regra só é verdadeiramente aplicável em casos extremos. Isso porque os textos não pedem para serem compreendidos como expressões vivas da subjetividade do autor [...]. O que está fixado por escrito destacou-se da contingência de sua origem e de seu autor e liberou-se positivamente para contrair novas reações.[43]

A intenção, critério em suma aceitável para a palavra e a comunicação orais, torna-se um conceito normativo demais e, aliás, irrealista, no que concerne à literatura ou à tradição escrita em geral. Na palavra em situação, lembra Paul Ricœur, as ambigüidades são suprimidas:

> A intenção subjetiva do sujeito que fala e a significação de seu discurso se recobrem mutuamente, de tal maneira que é a mesma coisa compreender o que o autor quer dizer e aquilo que seu discurso quer dizer [...]. Com o discurso escrito, a intenção do autor e a do seu texto cessam de coincidir [...]. Não que possamos conceber um texto sem autor: o elo entre o locutor e o discurso não é abolido, mas distanciado e complicado [...]; o percurso do texto escapa ao horizonte finito vivido pelo seu autor. Aquilo que o texto diz importa mais do que aquilo que o autor quis dizer.[44]

Gadamer e Ricœur formulam o problema da maneira mais liberal possível, como se não tomassem partido. Assim fazendo, roçam a banalidade: somos alertados contra um questionamento ancorado naquilo que o autor queria dizer, e encorajados a perguntar exclusivamente o que o texto quer dizer. Ricœur, procurando reconciliar todo mundo, fala até mesmo da "intenção do texto", como Umberto Eco que introduziu, entre a intenção do autor e a intenção do leitor, a *intentio operis*.[45] Mas essas curiosas atrelagens — "intenção do texto", *intentio operis* — são solecismos, em ruptura com a fenomenologia da qual fingem extrair o termo *intenção*, já que, para ela, intenção e consciência estão fundamentalmente relacionadas. Como o texto não tem consciência, falar da "intenção do texto" ou de *intentio operis* é reintroduzir, subrepticiamente, a intenção do autor como guardiã da interpretação, com um termo menos suspeito ou provocador.

RETORNO À INTENÇÃO

Incontestavelmente, a injunção antiintencionalista de Wimsatt e Beardsley teve efeitos acentuados nos estudos literários, mas ela não apresenta menos incoerências do que as que foram freqüentemente levantadas, sobretudo nas reflexões da filosofia analítica, sobre o sentido e a intenção, literários e não literários, como no pequeno livro fundador de G. E. M. Anscombe, *Intention* [Intenção] (1957). Quando os literatos refutam a pertinência da intenção do autor na interpretação (e avaliação) da literatura, a intenção, dizem os filósofos da linguagem, não é geralmente bem definida: seria ela a biografia do autor? Ou seu objetivo, seu projeto? Ou os sentidos nos quais o autor não havia pensado, mas que ele admitiria de boa vontade, se o presunçoso leitor lhos propusesse? A literatura, sendo ela mesma uma noção vaga, recobre graus de intenção muito flutuantes: é por isso que Chladenius afirmava que a confiabilidade do método das passagens paralelas dependia do gênero, e que uma obra literária e um tratado filosófico não deveriam ser considerados de maneira idêntica do ponto de vista da intenção. O questionamento da intenção do autor se resume, freqüentemente, na exigência de um retorno ao texto contra o homem e a obra, mas ele não deve ser confundido com esse retorno.

Entretanto, um dos frutos desse debate foi uma elucidação e um refinamento do conceito de intenção, por exemplo, entre aqueles que sustentam que perguntar o que querem dizer as palavras, apesar das mais sutis denegações, não é mais que perguntar o que quer dizer o autor, com a condição de bem definir este querer-dizer. A distinção entre intencionalismo e antiintencionalismo é, conseqüentemente, deslocada: os pretensos antiintencionalistas seriam, na verdade, indiferentes não só àquilo que o autor quer dizer, mas também, e principalmente, àquilo que o texto quer dizer. A pertinência das questões sobre o papel da intenção na interpretação tem sido, em todo o caso, reabilitada pelos filósofos, assim como a distinção entre interpretação e avaliação. Com efeito, os dois grandes tipos de argumento contra a intenção (não-pertinência do projeto, supondo-se que ele seja acessível, e a sobrevivência da obra) são frágeis e facilmente refutáveis. Retomemo-los na ordem inversa.

SENTIDO NÃO É SIGNIFICAÇÃO

As obras de arte transcendem a intenção primeira de seus autores e querem dizer algo de novo a cada época. A significação de uma obra não poderia ser determinada nem controlada pela intenção do autor, ou pelo contexto de origem (histórico, social, cultural) sob o pretexto de que algumas obras do passado continuam a ter, para nós, interesse e valor. Se uma obra pode continuar a ter interesse e valor para as gerações futuras, então seu sentido não pode ser paralisado pela intenção do autor nem pelo contexto de origem. Essa série de inferências seria correta? Tomemos como contra-exemplo textos satíricos, como os *Cannibales* [Canibais] de Montaigne, ou *Les Caractères* [Os Caracteres] de La Bruyère. Uma sátira é tópica quando descreve e ataca uma certa sociedade, na qual ela assume o valor de um ato. Se ela ainda produz efeito (se ainda tem, para nós, interesse e valor), se continua sendo aos nossos olhos uma sátira, isso resulta da existência de uma certa analogia entre o contexto original de sua enunciação e o contexto atual de sua recepção, mas essa sátira não permanece menos como sátira de uma outra sociedade que não a nossa.

Somos sempre sensíveis à sátira sobre monges em *Gargântua* e isso não porque a intenção de Rabelais nos fosse indiferente, mas porque ainda existem hipócritas em nosso mundo, mesmo que não sejam mais os monges.

Desde Frege, os filósofos da linguagem fazem uma distinção entre o sentido de uma expressão (*Sinn*) e sua *denotação* ou *referência* (*Bedeutung*): "estrela da manhã" e "estrela da tarde" designam o mesmo planeta (Vênus), mas de duas maneiras distintas (com dois sentidos); a proposição "o rei da França é calvo" (exemplo de Russell) tem um sentido (ela é bem formulada), mas não contém uma denotação, porque há muito tempo não existem mais reis na França e, assim, ela não é falsa nem verdadeira. A fim de refutar a tese antiintencionalista, o teórico americano de literatura, E. D. Hirsch estendeu essa distinção ao texto, ao separar seu sentido (*meaning*) e sua significação (*significance*) ou sua aplicação (*using*) (Hirsch, 1967 e 1976). Contentemo-nos em nomear esses dois aspectos de uma expressão ou de um texto como *sentido* e *significação*, como Montaigne que assim falava dos poemas: "Eles significam mais do que dizem." O *sentido*, segundo Hirsch, designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; ele responde à questão: "O que quer dizer este texto?" A *significação* designa o que muda na recepção de um texto: ela responde à questão: "Que valor tem este texto?" O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita. Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem. O *sentido* é o objeto da interpretação do texto; a *significação* é o objeto da *aplicação* do texto ao contexto de sua recepção (primeira ou ulterior) e, portanto, de sua avaliação.

Essa distinção entre sentido e significação ou entre interpretação e avaliação, como em Frege, é excessivamente lógica ou analítica: ela marca a prioridade lógica do sentido em relação à significação, da interpretação em relação à avaliação. Ela não designa, de forma alguma, uma prioridade cronológica nem psicológica, porque, quando lemos, baseamos nossas interpretações em avaliações (as pré-compreensões da fenomenologia), atingimos o sentido por intermédio da significação, embora nem sempre aceitemos que nossas avaliações sejam

provisórias, corrigíveis em função do sentido. Lógica, não cronológica nem psicológica, essa distinção do sentido e da significação pode parecer artificial, como uma última artimanha dos conservadores para salvar a intenção do autor (o sentido), concedendo a seus adversários a liberdade de utilizar os textos a seu modo (a significação). Entretanto, podemos concordar que a avaliação de um poema que se funda numa falsa interpretação (sobre um contra-senso), não é uma avaliação desse poema, mas de um outro. Existem, por assim dizer, dois homens (ou duas mulheres) em cada leitor: aquele que se *comove* com a significação que esse poema tem para ele, e aquele que é *curioso* em relação ao sentido do poema e àquilo que seu autor quis dizer ao escrevê-lo. E essas duas *libidos* não são inconciliáveis.

> Compreender um poema, dizia Eliot, é o mesmo que amá-lo pelos seus motivos [...]. Amar um poema, baseado num contrasenso sobre o que ele é, é amar uma simples projeção de nosso espírito [...]. Não amamos plenamente um poema se não o compreendemos; e, por outro lado, é igualmente verdadeiro que não compreendemos plenamente um poema se não o amamos.[46]

O texto tem, então, um sentido original (o que ele quer dizer para um intérprete contemporâneo) mas, também, sentidos ulteriores e anacrônicos (o que ele quer dizer para sucessivos intérpretes): ele tem uma significação original (ao relacionar seu sentido original com valores contemporâneos), mas, também, significações ulteriores (relacionando, a todo momento, seu sentido anacrônico com valores atuais). O sentido ulterior pode identificar-se com o sentido original, mas nada impede que dele se afaste, o que também ocorre com a significação ulterior e a significação original. Quanto à intenção do autor, esta não se reduz ao sentido original, mas compreende a significação original: por exemplo, o texto irônico tem uma significação original diferente (contrária) do seu sentido original.

A distinção entre sentido e significação, interpretação e avaliação, segundo Hirsch, suprime a contradição entre a tese intencionalista e a sobrevivência das obras. Uma sátira que não nos dissesse nada, que não apresentasse nenhuma relação entre o seu contexto de origem e o nosso, não teria significação para nós, o que não quer dizer que ela conserve menos seu sentido e sua significação originais. As grandes obras são inesgotáveis: cada geração as compreende à sua maneira; isso quer dizer que os leitores nelas encontram algum esclarecimento sobre um aspecto de suas experiências. Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original, nem que a intenção do autor não seja o critério deste sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento.

A maior parte dos conflitos de interpretação parece enfatizar a intenção, noção que lhe confere uma aura dramática. Na realidade, sublinha Hirsch, a existência do sentido original é muito raramente posta em questão de maneira explícita, mas certos comentaristas (os filólogos) acentuam mais o sentido original, e os outros (os críticos), a significação atual. Ninguém ou quase ninguém prefere, expressamente, um sentido anacrônico a um sentido original, nem rejeita, com conhecimento de causa, uma informação que esclarecesse o sentido original. Implicitamente, todos os comentaristas (ou quase todos) admitem a existência de um sentido original, mas sem evidar o menor esforço para elucidá-lo. No ensino, a contradição entre o interesse pelo sentido original dos textos e a preocupação com sua pertinência para a formação dos homens de hoje, contradição entre a educação e a instrução, é um dado incontestável. O professor pode insistir sobre o tempo do autor ou sobre o nosso tempo, sobre o *outro* ou sobre o *mesmo*, partindo do outro para encontrar o mesmo ou, inversamente, mas, sem esses dois enfoques, o ensino, sem dúvida, não estaria completo.

Na querela entre Barthes e Picard estaríamos, segundo Hirsch, diante de um caso extremo: Barthes negaria qualquer interesse pelo sentido original do texto de Racine, enquanto Picard se recusaria a fazer a menor diferença, não somente entre sentido original e significação atual, como também entre sentido original e significação original ("a intenção clara e lúcida"). Parece-me, ao contrário, que mesmo esse diálogo de surdos, que atesta a divisão dos estudos literários entre partidários do sentido original e adeptos da significação atual, confirma que a existência de um sentido original permanece como pressuposto muito geral e quase consensual.

Vejamos o exemplo mais conhecido dessa polêmica. Barthes dizia a respeito de Nero, em *Britannicus*: "O que o asfixiado procura, freneticamente, como faz um afogado quando procura o ar, é a *respiração*."[47] Como apoio a essa afirmação ele citava, em nota, esta réplica de Nero a Junie:

> Se [...]
> Não vou algumas vezes respirar a vossos pés. (II, 3)

Em resposta, Picard saiu-se melhor ao lhe reprovar sua ignorância da língua do século XVII, e corrigir seu erro sobre o sentido da palavra na época: "respirar significa aqui distender-se, relaxar-se [...]. A coloração pneumônica (como diria Barthes) desaparece inteiramente."[48] E Picard aconselha Barthes a consultar os léxicos e os dicionários. Mas Barthes, que citava Littré — Furetière seria preferível —, atacou, por sua vez, essa banalização da imagem: "Exige-se que se reconheça nela (na palavra *respirar*) apenas um clichê de época (não é preciso sentir nenhuma *respiração* em *respirar*, uma vez que *respirar*, quer dizer, no século XVII, relaxar-se)."[49] Barthes reconheceu, evidentemente, o sentido original (no caso, figurado e sempre atual) de *respirar* ("relaxar-se"): o problema não é pois o da preferência entre um sentido anacrônico e um sentido original, mas o da persistência do sentido próprio, oculto no sentido figurado ("a coloração pneumônica") e, por conseguinte, sua contribuição à significação original. O conflito opõe, ainda uma vez, duas preferências, duas escolhas, éticas ou ideológicas — conforme se queira qualificá-las: a tônica sobre o sentido original ou sobre a significação atual. Barthes não nega que o texto tenha um sentido original, embora este último não seja sua preocupação principal.

A distinção entre *sentido* e *significação*, ou entre *interpretação* e *avaliação*, não deve, pois, ser levada longe demais. Se se acredita nisso, dá-se um golpe indefensável que permite triunfar dos antiintencionalistas: por mais determinados que eles sejam, sempre caem em contradição, como esses estudantes sofisticados que caem na armadilha de um dativo a mais ("O autor nos expõe..."), ou como esses teóricos que não resistem à vontade de corrigir os contra-sensos de seus adversários quanto às suas intenções, ao replicar-lhes, por exemplo, como Derrida a Searle: "Não foi isto que eu quis dizer." E denegam assim, de um só lance, sua própria tese. Como toda oposição binária, a distinção entre sentido e significação é, entretanto, elementar demais e tem algo do sofisma. Ela simplesmente tem a vantagem de lembrar que ninguém (ou quase ninguém) nega a existência de um sentido original, por mais difícil que seja reconhecê-lo, e a vantagem de mostrar que o argumento do futuro da obra não elimina a intenção do autor como critério de interpretação, pois ele não concerne ao sentido original, mas à outra coisa, que podemos chamar, se quisermos, de significação, aplicação, avaliação ou pertinência (*relevance*, em inglês); em todo caso, uma outra intenção.

INTENÇÃO NÃO É PREMEDITAÇÃO

Pode-se igualmente refutar o outro grande argumento contra a intenção? Um autor, dizem, não poderia querer dizer todas as significações que os leitores atribuem aos detalhes de seu texto. Qual é, então, o estatuto intencional das significações implícitas de um texto? O *New Critic* americano, William Empson (1930) descrevia o texto como uma entidade complexa de significações simultâneas (não sucessivas ou exclusivas). Poderia o autor ter tido a intenção de todas essas significações e impressões que vemos no texto, mesmo que não tivesse pensado nelas ao escrevê-lo? O argumento parece definitivo. Ele é, de fato, muito frágil, e numerosos são os filósofos da linguagem que identificam, simplesmente, *intenção do autor* e *sentido das palavras*.

Segundo John Austin (1962), o inventor do *performativo*, toda enunciação engaja um ato que ele denomina *ilocutório*, como *perguntar* ou *responder*, *ameaçar* ou *prometer* etc., que transforma as relações entre os interlocutores. Distingamos, ainda com ele, o *ato ilocutório principal realizado por uma enunciação* e a *significação complexa do enunciado*, resultando em implicações e associações múltiplas de seus detalhes. Interpretar um texto literário é, acima de tudo, identificar o ato ilocutório principal, realizado pelo autor quando escreveu tal texto (por exemplo, seu enquadramento genérico: é uma súplica? uma elegia?). Ora, os atos ilocutórios são intencionais.

Interpretar um texto é, pois, encontrar as intenções de seu autor. Mas o reconhecimento do ato ilocutório principal, realizado por um texto, permanece, evidentemente, muito geral e insuficiente, tal como: este poema faz o elogio da mulher, ou, é uma expansão do "Eu te amo", ou, "Marcel se tornou escritor", e não constitui nunca senão o início da interpretação. Numerosas são as implicações e associações de detalhes que não contradizem a intenção principal, mas cuja complexidade é (infinitamente) mais particular, e que não são intencionais no sentido de premeditadas. Entretanto, não é porque o autor não pensou nisso que isso não seja o que ele queria dizer (o que ele tinha, longinquamente, em pensamento). A significação realizada é, apesar disso, intencional em sua inteireza, uma vez que ela acompanha um ato ilocutório que é intencional.

A intenção do autor não se reduz, pois, a um projeto nem a uma premeditação integralmente consciente ("a intenção clara e lúcida" de Picard). A arte é uma atividade intencional (no *ready-made* só permanece a intenção de fazer do objeto um objeto estético), mas existem numerosas atividades intencionais que não são nem premeditadas nem conscientes. Escrever, se se permite a comparação, não é como jogar xadrez, atividade em que todos os movimentos são calculados; é mais como jogar tênis, um esporte no qual o detalhe dos movimentos é imprevisível, mas no qual a intenção principal não é menos firme: remeter a bola para o outro lado da rede, de maneira que torne mais difícil para o adversário, por sua vez, devolvê-la. A intenção do autor não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance, conforme a dualidade falaciosa do pensamento e da linguagem. Ter a intenção de fazer alguma coisa — devolver a bola para o outro lado da rede, ou compor versos — não exige consciência nem projeto. John Searle comparava a escritura ao caminhar: mover as pernas, levantar os pés, tensionar os músculos, o conjunto dessas ações não é premeditado mas, por outro lado, elas não se fazem sem intenção: não temos, pois, a intenção de realizá-las quando andamos; nossa intenção de caminhar contém o conjunto de detalhes que o caminhar implica. Como Searle, polemizando com Derrida, lembrava:

> Pouco de nossas intenções chega à consciência como intenção. Falar e escrever são atividades intencionais, mas o caráter intencional dos atos ilocutórios não implica que haja estados de consciência separados da escritura e da palavra.[50]

Em outras palavras, a tese antiintencionalista se baseia numa concepção simplista da intenção. "Intentar dizer alguma coisa", "querer dizer alguma coisa", "dizer alguma coisa intencionalmente" não é "premeditar dizer alguma coisa", "dizer alguma coisa com premeditação". Os detalhes do poema não são projetados, não mais que todos os gestos do caminhar, e o poeta ao escrever não pensa nas implicações das palavras, mas não resulta daí que esses detalhes não sejam intencionais, nem que o poeta não quisesse certos sentidos associados às palavras em questão.

Proust, quando contestava que o eu biográfico e social estivesse no princípio da criação estética, longe de eliminar toda intenção, substituía a intenção superficial e confirmada pela vida, por uma outra profunda, da qual a obra era melhor testemunho que o *curriculum vitae*, mas a intenção permanecia no centro. A intenção não se limita àquilo que o autor se propusera escrever — por exemplo, uma declaração de intenções — nem tampouco às motivações que o incitaram a escrever, como o desejo de conquistar a glória ou o desejo de ganhar dinheiro nem, enfim, à coerência textual de uma obra. A intenção, numa sucessão de palavras escritas por um autor é aquilo que ele queria dizer através das palavras utilizadas. A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção.

Assim, para muitos filósofos contemporâneos, não cabe distinguir intenção do autor e sentido das palavras. O que interpretamos quando lemos um texto é, indiferentemente, tanto o sentido das palavras quanto a intenção do autor. Quando se começa a distingui-los, cai-se na casuística. Mas isso não implica a volta ao homem e à obra, uma vez que a intenção não é o objetivo e sim o sentido intentado.

A PRESUNÇÃO DE INTENCIONALIDADE

Graças às distinções entre *sentido* e *significação*, entre *projeto* e *intenção*, parece que foram levantados os dois obstáculos mais sérios na manutenção da intenção como critério de interpretação de uma obra: a interpretação tem por objeto o sentido, não a significação, a intenção, não o projeto. A intenção do autor não é, certamente, a única norma possível para a leitura dos textos (a tradição alegórica, como vimos, há muito tempo substituiu a exigência de uma significação atualmente aceitável) e não há leitura literária que não atualize também as significações de uma obra, que não se aproprie da obra, que até mesmo a traia de maneira fecunda (o que é próprio de uma obra literária é significar fora de seu contexto inicial).

Duas delicadas questões se colocam então. Deveria o estudo literário tentar tornar as significações atuais da obra compatíveis com a intenção do autor? Pode esse estudo ter êxito? Do ponto de vista teórico, os adeptos da hermenêutica pós-hegeliana respondem secamente "não" à segunda questão, o que torna a primeira pouco pertinente. Mas, na prática, e sem triunfalismo, os praticantes do estudo literário respondem geralmente "sim" a essas duas questões: julgamos que certas aplicações dos textos literários repousam em contra-sensos resultantes da ignorância do sentido original, ou da indiferença pela significação original (eu não daria exemplos, mas eles pululam nos manuais escolares, onde saltam aos olhos logo que uma ideologia está fora de moda), e pensamos também que esses contra-sensos podem ser corrigidos.

Intencionalismo e antiintencionalismo extremos encontram impasses. Nossa concepção do sentido de uma obra criada pelo homem difere de nossa concepção do sentido de um texto produzido pelo acaso. É um velho *topos* sobre o qual Proust, após muitos outros, também pensou:

> Coloque diante de um piano, durante seis meses, alguém que não conheça Wagner nem Beethoven, e deixe-o tentar sobre as teclas todas as combinações de notas que o acaso lhe fornecer, jamais nascerão desses toques o tema da Primavera da *Walkyrie* ou a frase pré-mendelssohniana, (ou melhor, infinitamente super-mendelssohniana) do XV^{e} *quatuor*.[51]

Champollion não procurou *explicar* a pedra da Roseta, como se ela tivesse uma causa, mas procurou *compreendê*-la, levantando a hipótese de que os signos que a recobriam respondiam a uma intenção. Nossa concepção de sentido de uma obra humana compreende a noção de atividade intencional, isto é, a idéia de que as palavras em questão querem dizer alguma coisa. Numa obra interpretam-se repetições e diferenças: toda interpretação repousa no reconhecimento de repetições e diferenças (diferenças sobre um fundo de repetições), como ilustra o método das passagens paralelas. Ora, em uma obra resultante do acaso, a repetição é indiferente (insignificante). Como no jogo do "disparate" (*cadavre exquis*), tipo de objeto literário produzido pelo acaso, o sentido deve ser atribuído a uma intenção surreal, a uma mão invisível. Na tradução grega da Bíblia, chamada *des Septante*, setenta sábios fechados em setenta cubículos, durante setenta dias, produziram setenta traduções idênticas do texto sagrado: sua tradução era, então, tão sagrada (inspirada) quanto o texto primitivo; a intenção do autor divino foi nela integralmente transposta.

O apelo ao texto em oposição à intenção do autor — muitas vezes apresentado como alternativa — freqüentemente volta a invocar um critério de coerência e complexidade imanentes que somente a hipótese de uma intenção justifica. Prefere-se uma interpretação a outra porque ela torna o texto mais coerente e mais complexo. Uma interpretação é uma hipótese em que se põe à prova a capacidade de perceber-se o máximo de elementos do texto. Ora, de que vale o critério de coerência e de complexidade, se se supõe que o poema é produto do acaso? O recurso à coerência ou à complexidade, em favor de uma interpretação, só tem sentido com referência à intenção provável do autor.

Em todos os estudos literários formulamos hipóteses implícitas sobre a intenção do autor, como garantia do sentido. Pelo menos, quando leio "L'Héautontimorouménos" [O Heautontimorouménos] de Baudelaire:

> Eu sou a faca e o talho atroz!
> Eu sou o rosto e a bofetada!
> Eu sou a roda e a mão crispada,
> Eu sou a vítima e o algoz!
>
> (Trad. Ivan Junqueira)

admito que o pronome da primeira pessoa se refere ao mesmo sujeito nos três versos sucessivos. O texto é mais coerente e mais complexo (mais interessante) sob essa hipótese que sob outra. Mas se o poema foi datilografado por um macaco, essa inferência não me é permitida, e tudo o que posso fazer é descrever o que cada frase gostaria de dizer se fosse verdadeiramente empregada.

O fato de considerar que as diversas partes de um texto (versos, frases etc.) constituem um todo pressupõe que o texto represente uma ação intencional. Interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instância humana. Não se deduza que estejamos limitados a procurar intenções da obra, mas que o sentido do texto esteja ligado à intenção do autor, ou mesmo que o sentido do texto *seja* a intenção do autor. Denominar essa "intenção do texto", sob o pretexto de tratar-se de uma intenção em ato e não de uma intenção *preexistente*, somente concorre para gerar confusão.

Coerência e complexidade são critérios de interpretação de um texto apenas quando pressupõem uma intenção do autor. Se isso não acontece, como nos textos produzidos pelo acaso, coerência e complexidade não são critérios de interpretação. Toda interpretação é uma assertiva sobre uma intenção. Se a intenção do autor é negada, uma outra intenção toma seu lugar, como no Dom Quixote de Pierre Ménard. Extrair uma obra de seu contexto literário e histórico, e dar-lhe uma outra intenção (um outro autor: o leitor) é fazer dela uma outra obra, e não mais a obra que interpretamos. Em compensação, quando invocamos as regras lingüísticas, o contexto histórico, assim como a coerência e a complexidade, para comparar interpretações, invocamos a intenção da qual estes últimos são melhores índices do que as declarações de intenção.[52]

Assim, a presunção de intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários, mesmo entre os antiintencionalistas mais extremados, mas a tese antiintencional, mesmo se ela é ilusória, previne legitimamente contra os excessos da contextualização histórica e biográfica. A responsabilidade crítica, frente ao sentido do autor, principalmente se esse sentido não é aquele diante do qual nos inclinamos, depende de um princípio ético de respeito ao outro. Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente.

CAPÍTULO III

O MUNDO

De que fala a literatura? A *mimèsis*, desde a *Poética* de Aristóteles, é o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade. Na monumental obra de Erich Auerbach, *Mimèsis. La Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale* [Mimese. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental] (1946), a noção não era questionada. Auerbach traçava o panorama da evolução da literatura compreendendo muitos milênios, de Homero a Virginia Woolf. Mas a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*. Como a intenção do autor, a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. O auge dessa doutrina foi atingido com o dogma da auto-referencialidade do texto literário, isto é, com a idéia de que "o poema fala do poema" e ponto final. Philippe Sollers denunciava cruamente, em 1965, o

> pretenso realismo [...], esse preconceito que consiste em acreditar que uma escritura deve exprimir alguma coisa que não é dada nesta escritura, alguma coisa sobre a qual a unanimidade pode se fazer imediatamente. Mas é preciso ver que essa concordância só pode se dar sobre convenções prévias, sendo a própria noção de *realidade* uma convenção e um conformismo, uma espécie de contrato tácito entre o indivíduo e seu grupo social.[1]

Não há mais conteúdo nem fundo. Ler com vistas à realidade, como quando se procura os modelos da duquesa de Guermantes ou de Albertine, é enganar-se sobre a literatura.

Mas então, por que lemos? Pelas referências da literatura a ela mesma. O mundo dos livros obliterou completamente o outro mundo, e não saímos nunca da "Biblioteca de Babel", recolhida nas *Ficções* de Borges, livro culto dos anos teóricos que Foucault comentava na abertura de *As Palavras e as Coisas* (1966), e Gilles Deleuze em *Différence et Répétition* [Diferença e Repetição] (1968).

Os desenvolvimentos da teoria literária, observa Philippe Hamon, levaram o problema da representação, da referência ou da *mimèsis* a "juntar-se, numa espécie de purgatório crítico",[2] às outras questões que a teoria bania, como a intenção ou o estilo. Essas questões tabus, como já disse, renasceram todas de suas cinzas, tão logo a teoria foi retirada, a tal ponto que logo, se prestamos atenção, será preciso lembrar que a literatura fala também da literatura. Depois do autor e de sua intenção, devemos deter-nos nas relações entre a literatura e o mundo.

Uma série de termos coloca, sem nunca resolvê-lo inteiramente, o problema da relação entre o texto e a realidade, ou entre o texto e o mundo: *mimèsis*, evidentemente, termo aristotélico traduzido por "imitação" ou "representação" (a escolha de um ou outro é em si uma opção teórica), "verossimilhança", "ficção", "ilusão", ou mesmo "mentira", e, é claro, "realismo", "referente" ou "referência", "descrição". Basta enumerá-los para sugerir a extensão das dificuldades. Há também os adágios, como o célebre *ut pictura, poesis*, de Horácio ("como a pintura, a poesia", *Arte Poética*, v.361), ou este outro famoso "a momentânea suspensão voluntária da incredulidade", que é identificado geralmente ao contrato realista ligando autor e leitor, mesmo que se trate da ilusão poética proporcionada pela imaginação romântica que Coleridge descrevia nestes termos: *willling suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*.[3] Enfim, noções rivais deverão igualmente ser examinadas, como as de "dialogismo" ou de "intertextualidade", que substituem à realidade, enquanto referente da literatura, a própria literatura.

Um paradoxo mostra a extensão do problema. Em Platão, na *República*, a *mimèsis* é *subversiva*, ela põe em perigo a união social, e os poetas devem ser expulsos da Cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos "guardiões". No outro extremo, para Barthes, a *mimèsis* é *repressiva*,

ela consolida o laço social, por estar ligada à ideologia (a *doxa*) da qual ela é instrumento. Subversiva ou repressiva, a *mimèsis*? Para que ela possa receber qualificativos tão distanciados, não se trata, sem dúvida alguma, da mesma noção: de Platão a Barthes, ela foi completamente invertida, mas entre os dois, de Aristóteles a Auerbach, não se viu alteração alguma. Como foi feito a respeito da intenção, partirei de dois clichês adversários, o antigo e o moderno, para repensá-los e sairmos de sua alternativa intimidante: a literatura fala do mundo, a literatura fala da literatura.

CONTRA A *MIMÈSIS*

"A poética da narrativa", estima Thomas Pavel, "tomou como objeto o discurso literário na sua formalidade retórica, em detrimento de sua força referencial".[4] A essa tendência geral da teoria literária, beneficiando a forma de um privilégio em detrimento da força, o artigo de Jakobson, já citado, "Lingüística e Poética" (1960), não foi indiferente, longe disso, mas, antes dele, os fundadores da lingüística estrutural e da semiótica, Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce, haviam estabelecido suas disciplinas voltando as costas ao "exterior referencial da linguagem", segundo a expressão de Derrida, isto é, muito simplesmente, ao mundo das coisas. Em Saussure, a idéia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultando da relação entre os signos) e não referencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas). Em Peirce, a ligação original entre o signo e seu objeto foi quebrada, perdida, e a série dos interpretantes caminha indefinidamente de signo em signo, sem nunca encontrar a origem, numa *sèmiosis* qualificada de ilimitada. Segundo esses dois precursores, pelo menos tal como a teoria literária os recebeu, o referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação, depende da interpretação. O mundo sempre é já interpretado, pois a relação lingüística primária ocorreu entre representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre o texto e o mundo. Na cadeia sem fim nem origem das representações, o mito da referência se evapora.

Identificado a essas premissas anti-referenciais, o texto de Jakobson foi o decálogo da teoria, ou, pelo menos, uma de suas tábuas da lei, fundando a teoria literária segundo o modelo da lingüística. Jakobson, lembramo-nos, distinguia aí seis fatores que definiam a comunicação — emissor, mensagem, destinatário, contexto, código e contato — e determinando seis funções lingüísticas distintas. Duas dessas funções são aqui particularmente requisitadas: a função *referencial*, orientada para o *contexto* da mensagem, isto é, o real, e aquela que visa à *mensagem* enquanto tal, tomada em si mesma, função que Jakobson chamava de *poética*. Jakobson acentuava que "seria difícil encontrar mensagens que preenchessem apenas uma única função",[5] e ainda, que "toda tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia, ou de confinar a poesia à função poética, só chegaria a uma simplificação excessiva e enganosa".[6] Ele observava, no entanto, que na arte da linguagem, isto é, a literatura, a função poética é dominante em relação às outras, e que ela prevalece em particular sobre a função referencial ou denotativa. Em literatura, a tônica recairia sobre a mensagem.

SBD / FFLCH / USP

Esse artigo era bastante vago, mais programático que analítico. Nicolas Ruwet, seu tradutor de 1963, notou de imediato suas fraquezas: em primeiro lugar, a ausência de definição de *mensagem*, e, conseqüentemente, a imprecisão sobre a natureza real da função poética que acentua a mensagem; tratar-se-ia, no caso, de uma ênfase sobre a *forma* ou sobre o *conteúdo* da mensagem? (Ruwet, 1989) Jakobson não esclarece, mas no clima contemporâneo de desconfiança quanto ao seu conteúdo, desconfiança à qual o próprio artigo contribuiu, concluiu-se tacitamente que a função poética estava associada exclusivamente (ou quase) à forma da mensagem. As precauções de Jakobson não impediram sua função poética de tornar-se determinante para a concepção, usual desde então, da mensagem poética como subtraída à referencialidade, ou da mensagem poética como sendo para si mesma sua própria referência: os clichês de autotelismo e auto-referencialidade estão, assim, no horizonte da função poética jakobsoniana.

Uma outra fonte da denegação da realidade operada pela teoria pode ser encontrada no modelo que Lévi-Strauss, no imediato pós-guerra — em seu artigo-programa, "L'Analyse Structurale en Linguistique et en Anthropologie" [A Análise Estrutural em Lingüística e em Antropologia] (1945), que já se inspirava em Jakobson — fornecia à antropologia e às ciências humanas em geral: o da lingüística estrutural, em particular o da fonologia. Baseando-se nisso, a análise do mito, em seguida a da narrativa, por sua vez segundo o modelo do mito, deu lugar ao privilégio da *narração*, como elemento da literatura, e, em conseqüência, ao desenvolvimento da narratologia francesa, como análise das propriedades estruturais do discurso literário, da sintaxe de suas estruturas narrativas, em detrimento de tudo o que nos textos concerne à semântica, à *mimèsis*, à representação do real, e, sobretudo à *descrição*. Na dualidade narração e descrição, convencionalmente pensada como constitutiva da literatura, todo esforço orientou-se para um único pólo, a narração, e para sua sintaxe (não sua semântica). Para Barthes, por exemplo, na "Introduction à l'Analyse Structurale des Récits" [Introdução à Análise Estrutural da Narrativa] (1966), texto chave da narratologia francesa, o realismo e a imitação só merecem o último parágrafo desse longo artigo-manifesto, como desencargo de consciência, porque é preciso, apesar de tudo, falar desses velhos tempos, mas a referência a eles é explicitamente considerada acessória e contingente em literatura:

> A função da narrativa não é a de "representar", mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] "O que se passa", na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; "o que acontece", é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.[7]

Barthes cita, em nota, Mallarmé para justificar essa exclusão da referência e esse primado da linguagem, porque é exatamente a linguagem, tornando-se, por sua vez, a protagonista dessa festa um pouco misteriosa, que se substitui ao real, como se fosse necessário, ainda assim, um real. E, na verdade, salvo se reduzirmos toda a linguagem a onomatopéias, em que sentido ela pode copiar? Tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem: isso parece evidente.

Se o encontro de Jakobson com Lévi-Strauss, em Nova York, durante a Segunda Guerra Mundial, foi importante para o destino do formalismo francês, outros fatores menos circunstanciais estavam igualmente na origem do dogma da autorreferencialidade, sobretudo a autonomia reivindicada para as obras literárias pelas principais doutrinas do século XX, a partir de Mallarmé, ou a "clausura do texto", tanto para os formalistas russos quanto para o *New Criticism* americano no entreguerras, ou ainda a substituição do texto pela obra, caída no esquecimento, juntamente com o autor, enquanto o texto só pode resultar do jogo das palavras e das virtualidades da linguagem. Para excluir o conteúdo do estudo literário, a teoria segue o movimento da literatura moderna, de Valéry e Gide, que já desconfiavam do realismo — "a marquesa saiu às cinco horas" —, a André Breton ou Raymond Roussel, de quem Foucault fez o elogio, ou ainda a Raymond Queneau e ao Oulipo (a literatura sob coação), depois dos quais é difícil ir mais longe na separação entre a literatura e a realidade. A recusa da dimensão expressiva e referencial não é própria à literatura, mas caracteriza o conjunto da estética moderna, que se concentra no "médium" (como no caso da abstração em pintura).

A *MIMÈSIS* DESNATURALIZADA

Se a *mimèsis*, a representação, a referência figuraram entre as ovelhas negras da teoria literária, ou se a teoria literária as baniu e transformou-as num impasse, resta compreender como ela pôde ao mesmo tempo reivindicar sua filiação profunda à *Poética* de Aristóteles, cuja *mimèsis* é, entretanto, o conceito capital para a própria definição da literatura. Foi a partir daí que se disseminou a idéia corrente, até as teorias do século XX, sobre a arte e a literatura como imitação da natureza. Ora, a teoria literária reivindica a herança aristotélica e, entretanto, exclui essa questão fundamental desde Aristóteles. Isso deve ser o resultado de uma mudança no sentido do termo *mimèsis*, cujo critério é, em Aristóteles, a verossimilhança em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível), enquanto nos poéticos modernos ela se tornou a verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião). A reinterpretação de Aristóteles era indispensável para promover uma poética anti-referencial que pudesse apoiar-se na dele.

No livro III da *República*, Platão, lembro-o sucintamente, distinguia, no que se refere ao que ele chamava de *diègesis* ou narrativa, três modos segundo a presença ou ausência de discurso direto: são os modos *simples*, de resto não atestado, quando a narrativa está inteiramente em discurso indireto; o modo *imitativo*, ou *mimèsis*, como na tragédia, quando tudo está em discurso direto; e o modo misto, quando a narrativa, como na *Ilíada*, eventualmente dá a palavra aos personagens e mistura, pois, discurso indireto e discurso direto (392d-394a). A *mimèsis*, segundo Platão, dá a ilusão de que a narrativa é conduzida por um outro que não o autor, como no teatro, onde o termo encontra, aliás, sua origem (*mimeisthai*). Quando Platão volta à *mimèsis*, no livro X, é para condenar a arte como "imitação da imitação, distante dois graus daquilo que é" (596a-597b). Ela faz passar a cópia por original e afasta a verdade: por isso Platão quer expulsar da Cidade os poetas que não praticam a *diègesis* simples.

Aristóteles, no entanto, na *Poética*, modifica o uso do termo *mimèsis* (Cap. III): a *diègesis* não é mais a noção mais geral definindo a arte poética, e texto dramático e texto épico não se opõem mais, no interior da *diègesis*, como mais mimético e menos mimético, mas *a mimèsis* torna-se, ela mesma, a noção mais geral, no interior da qual drama e epopéia se opõem em termos de modo *direto* (representação da história) ou *indireto* (exposição da história). A *mimèsis* recobre doravante não apenas o drama, mas também aquilo que Platão chamava de *diègesis* simples, isto é, a narrativa ou a narração. Segundo a concepção aceita desde então, essa extensão aristotélica da *mimèsis* ao conjunto da arte poética coincide com uma banalização da noção que passa a designar toda atividade imitativa (Cap. IV), e toda poesia, toda literatura como imitação.

A teoria literária, invocando Aristóteles e negando que a literatura se refira à realidade devia, pois, mostrar, através de uma retomada do texto da *Poética*, que a *mimèsis*, aliás, nunca definida por Aristóteles, não tratava, na verdade, em primeiro lugar da imitação em geral, mas que foi depois de um mal-entendido, ou de um contra-senso, que essa palavra se viu sobrecarregada da reflexão plurissecular sobre as relações entre a literatura e a realidade, segundo o modelo da pintura. Para chegar-se a essa distinção, basta observar que, na *Poética*, Aristóteles não menciona, em lugar nenhum, outros objetos da *mimèsis* (*mimèsis praxeos*) a não ser as ações humanas (Cap. II); em outras palavras, basta observar que a *mimèsis* aristotélica conserva um elo forte e privilegiado com a arte dramática, em oposição ao modelo pictural — a tragédia é, aliás, superior à epopéia, segundo Aristóteles — mas sobretudo que aquilo que cabe à *mimèsis*, tanto na epopéia como na tragédia, é a história, *muthos*, como *mimèsis* da ação; trata-se, pois, de narração e não de descrição: "A tragédia, escreve Aristóteles, é *mimèsis* não do homem, mas da ação" (1450a 16). E essa representação da história não é analisada por ele como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético. Em outras palavras, a *Poética* não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *muthos*. Enfim, colocando tragédia e epopéia, ambas sob a *mimèsis*, Aristóteles demonstra preocupar-se muito pouco com o espetáculo, com a representação no sentido de encenação, e volta-se essencialmente para a obra poética enquanto linguagem, *logos*, *muthos* e *lexis*, enquanto texto escrito e não realização vocal. O que lhe interessa, no texto poético, é sua composição, sua *poièsis*, isto é, a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção. Donde o esquecimento da poesia lírica, jamais mencionada por Aristóteles, já que lhe falta, como à história de Heródoto, a ficção, isto é, a distância. A exclusão da poesia lírica seria mesmo a prova de que a *mimèsis* aristotélica não visa ao estudo das relações entre a literatura e a realidade, mas à produção da ficção poética verossímil. Resumindo, a *mimèsis* seria a representação de ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia.

Eis, muito brevemente, como invocar a caução de Aristóteles — deixando à distância a questão que nele sempre pareceu central —, para manter uma conformidade entre a *Poética* e os formalistas russos e seus discípulos parisienses. Esses três gestos, reduzindo a *mimèsis* às ações humanas, à técnica da representação, e enfim, à linguagem escrita, são levados a termo, por exemplo, na sua introdução, por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, autores da nova tradução da *Poética*, na coleção "Poétique", em 1980, tornando compatíveis os dois

empregos do termo por Aristóteles, de um lado, por Genette, Todorov e a revista *Poétique*, de outro. Em suma, com o nome de *poética*, Aristóteles queria falar da *sèmiosis* e não da *mimèsis* literária, da narração e não da descrição: a *Poética* é a arte da construção da ilusão referencial. O importante não é que essa interpretação seja mais verdadeira ou mais falsa que a leitura tradicional, fazendo a *mimèsis* suportar as relações entre a literatura e a realidade — toda época reinterpreta e retraduz os textos fundamentais à sua maneira: compete aos filólogos determinar, decidir se há contra-senso; o importante é que, ao contrariar a acepção habitual da *mimèsis*, a realidade foi abolida da teoria: salvou-se Aristóteles do lugar-comum, fazendo da literatura uma imitação da natureza e, pressupondo que a língua pudesse copiar o real, separou-se a *mimèsis* do modelo pictural, da *ut pictura, poesis*, deslizou-se da imitação à representação, do representado ao representante, da realidade à convenção, ao código, à ilusão, ao realismo como efeito formal.

Assim, passou-se da natureza (*eikos*) à literatura, ou à cultura e à ideologia (*doxa*), como referência da *mimèsis*. O deslocamento não era, aliás, inteiramente inédito. Com o nome de "imitação", a ambigüidade entre *mimèsis* como *imitatio naturae* e como *imitatio antiquorum* reinava há muito tempo. A doutrina clássica levantou a dificuldade, sem resolver o problema, decidindo que, como os Antigos tinham sido os melhores imitadores da natureza, imitar os Antigos era também imitar a natureza, e vice-versa. Mas, diante de uma natureza nova como a que encontraram os viajantes no Oriente ou na América, a partir da Renascença, os modelos da Antigüidade impediram de perceber a diferença e reconduziram o desconhecido ao conhecido. O dilema entre natureza e cultura existia desde Aristóteles que escrevia, no início do Capítulo IX da *Poética*: "o papel do poeta é dizer não o que ocorreu realmente, mas o que poderia ter ocorrido na ordem do verossímil ou do necessário" (1451a 36). Ora, Aristóteles dizia pouca coisa a respeito do necessário (*anankaion*), isto é, natural, mas dizia muito sobre o verossímil ou sobre o provável (*eikos*), isto é, o humano. Nós nos situamos, em aparência, na ordem dos fenômenos, mas Aristóteles fazia logo passar o verossímil para o lado do que era suscetível de persuadir (*pithanon*), quando afirmava que "é preciso preferir o que é impossível mas verossímil (*adunata eikota*) ao que é possível mas não persuasivo (*dunata apithana*)" (1460a 27), e mais adiante afirmava: "Um impossível persuasivo (*pithanon adunaton*) é preferível ao não-persuasivo, ainda que possível (*apithanon dunaton*)" (1461b 11). Desse modo, a antonímia de *eikos* (o verossímil) torna-se *apithanon* (o não-persuasivo), e a *mimèsis* encontra-se nitidamente reorientada para a retórica e a *doxa*, a opinião. O verossímil, como insistirão os teóricos, não é, pois, aquilo que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum, o que é *endoxal* e não *paradoxal*, o que corresponde ao código e às normas do consenso social. Essa leitura do *eikos* da *Poética* como sinônimo da *doxa*, como sistema de convenções e expectativas antropológicas e sociológicas, enfim, como ideologia decidindo sobre o normal e o anormal, se ela afasta mais a *mimèsis* da realidade para ver nela um código, ou mesmo uma censura, não é inteiramente sem fundamento. Afinal de contas, na idade clássica, o verossímil era comprometido com as conveniências, como consciência coletiva do *decorum*, ou daquilo que era conveniente, e dependia explicitamente de uma norma social.

O REALISMO: REFLEXO OU CONVENÇÃO

A teoria literária — acabamos de constatar, mais uma vez, pela releitura da *Poética* — é inseparável de uma crítica da ideologia, que teria como propriedade a certeza, isto é, ser natural, ao passo que, na verdade, é cultural (é o tema de uma boa parte da obra de Barthes). A *mimèsis* faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimèsis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista. Do Renascimento ao final do século XIX, o realismo identificou-se sempre, cada vez mais, ao ideal de precisão referencial da literatura ocidental, analisado no livro de Auerbach, *Mimésis*. Auerbach esboçava a história da literatura ocidental a partir do que ele definia como objetivo próprio: a representação da realidade. Através das transformações de estilo, a ambição da literatura, fundada na *mimèsis*, era relatar de maneira cada vez mais autêntica a verdadeira experiência dos indivíduos, divisões e conflitos opondo o indivíduo à experiência comum. A crise da *mimèsis*, como a do autor, é uma crise do humanismo literário, e, ao final do século XX, a inocência não nos é mais permitida. Essa inocência relativa à *mimèsis* era ainda a de Georg Lukács, que se baseava na teoria marxista do reflexo para analisar o realismo como ascensão do individualismo contra o idealismo.

Recusar o interesse pelas relações entre literatura e realidade, ou tratá-las como uma convenção, é, pois, de alguma maneira, adotar uma posição ideológica, antiburguesa e anticapitalista. Mais uma vez a ideologia burguesa é identificada a uma ilusão lingüística: pensar que a linguagem pode copiar o real, que a literatura pode representá-lo fielmente, como um espelho ou uma janela sobre o mundo, segundo as imagens convencionais do romance. Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, atacava assim a metáfora da "transparência" que atravessa toda a história do realismo, e empreendia a arqueologia da "grande utopia de uma linguagem perfeitamente transparente em que as próprias coisas seriam nomeadas limpidamente".[8] Toda a obra de Derrida pode ser compreendida, também ela, como uma desconstrução do conceito idealista de *mimèsis*, ou como uma crítica do mito da linguagem como presença. Blanchot, antes deles, apoiara-se na utopia da adequação da linguagem para exaltar, por contraste, uma literatura moderna, de Hölderlin a Mallarmé e a Kafka, em busca da intransitividade.

Em conflito com a ideologia da *mimèsis*, a teoria literária concebe, pois, o realismo não como um "reflexo" da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros. O discurso realista não foi menos o objeto de predileção da teoria literária, depois que sua caracterização formal definitiva foi elaborada por Jakobson, já em 1921, num artigo intitulado: "Du Réalisme en Art" [Do Realismo na Arte]. Ele propunha então definir o realismo pela predominância da metonímia e da sinédoque, em oposição ao primado da metáfora no romantismo e no simbolismo. Jakobson manteve essa distinção em 1956, num outro artigo importante, "Deux Aspects du Langage et Deux Types d'Aphasie" [Dois Aspectos da Linguagem e Dois Tipos de Afasia]: "Seguindo a via das relações de contigüidade, o autor realista opera digressões metonímicas da intriga à atmosfera e dos personagens ao quadro espaço-temporal. Ele se orgulha dos detalhes sinedóquicos."[9] A escola literária conhecida com o nome de realismo é assim caracterizada, mas também, e mais geralmente, um certo tipo de discurso que atravessa toda a história, na base da dupla polaridade metafórica e metonímica que caracteriza, segundo Jakobson, a linguagem.

A teoria estruturalista e pós-estruturalista foi radicalmente convencionalista, isto é, opôs-se a toda concepção referencial da ficção literária. Seguindo esse convencionalismo extremo, Pavel observa:

> Os textos literários não falam nunca de estados de coisas que lhes seriam exteriores: tudo o que nos parece fazer referência a um fora-do-texto é regido, na verdade, por convenções rigorosas e arbitrárias, e o fora-do-texto é, em conseqüência, o efeito enganador de um jogo de ilusões.[10]

Não apenas a teoria francesa teve por ideal o equivalente à abstração em pintura, mas julgou que toda literatura dissimulava sua necessária condição abstrata. O realismo foi considerado, conseqüentemente, como um conjunto de convenções textuais, quase da mesma natureza que as regras da tragédia clássica ou do soneto. Essa exclusão da realidade é declaradamente excessiva: as palavras e as frases não podem ser assimiladas a cores e formas elementares. Em pintura, as convenções da representação são diversas, mas a perspectiva geométrica é mais realista que outras convenções. Não se trata, pois, nem de aprovar nem de refutar essa rejeição da referência, mas de compreender porque e como ela se expandiu com tanto sucesso, e porque o dialogismo de Mikhaïl Bakhtine não foi suficiente para reintroduzir uma dose de realidade social e humana.

O realismo, esvaziado enquanto conteúdo, foi pois analisado como efeito formal, e não parece exagero dizer que, em realidade, toda a narratologia francesa mergulhou no estudo do realismo, seja Todorov em *Littérature et Signification* [Literatura e Significação] (1967), e também, em sentido inverso ou pelo absurdo, em *Introduction à la Littérature Fantastique* [Introdução à Literatura Fantástica] (1970); Genette em "Discours du Récit" [Discurso da Narrativa] (1972); Hamon nos seus estudos sobre a descrição e o personagem; Barthes, enfim, cujas páginas sobre "L'Effet de Réel" [O Efeito de Real] (1968) levam ao limite extremo esse tipo de análise. Mas seria necessário mencionar também tudo o que foi feito segundo o modelo das funções de Vladimir Propp, da lógica da narrativa de Claude Bremond, dos actantes e das isotopias de A. J. Greimas, que, à sua maneira, trabalham no mesmo terreno e tentam pensar o realismo como forma. Por ser o realismo a ovelha negra da teoria literária, ela quase só falou dele.

ILUSÃO REFERENCIAL E INTERTEXTUALIDADE

Se, como quer a lingüística saussuriana, da qual depende a teoria literária, a língua é forma e não substância, sistema e não nomenclatura, se ela não pode copiar o real, o problema torna-se o seguinte: não mais "Como a literatura copia o real?", mas "Como ela nos faz pensar que copia o real?" Por quais dispositivos? Barthes afirmava em *S/Z* que

> no mais realista dos romances, o referente não tem "realidade": que se imagine a desordem provocada pela mais comportada das narrações, se suas descrições fossem tomadas ao pé da letra, convertidas em programas de operações, e, muito simplesmente, *executadas*. Em suma [...], o que se chama de "real" (na teoria do texto realista) não é nunca senão um código de representação (de significação): não é nunca um código de execução.[11]

O texto não é executável como um programa ou um roteiro: isso é suficiente para que Barthes rejeite toda hipótese referencial na relação entre a literatura e o mundo, ou mesmo entre a linguagem e o mundo, para expulsar da teoria literária todas as considerações referenciais. O referente é um produto da *sèmiosis*, e não um dado preexistente. A relação lingüística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e um outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código.

Doravante, a única maneira aceitável de colocar a questão das relações entre a literatura e a realidade é formulá-la em termos de "ilusão referencial", ou, segundo a célebre expressão de Barthes, como um "efeito de real". A questão da representação volta-se então para a do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor. Que se observe o *locus amoenus* da retórica antiga nos relatos dos viajantes do Renascimento no Oriente ou na América, confirmando que não é nunca o próprio real que é descrito ou visto, mesmo quando se trata do Novo Mundo, mas sempre já um texto feito de clichês e de estereótipos. Barthes encontra o tom do Platão da *República* para afastar a literatura do real:

> O realismo (muito mal nomeado, e de qualquer forma freqüentemente mal interpretado) consiste não em copiar o real, mas em copiar uma cópia (pintada) do real [...] É por isso que o realismo não pode ser chamado de "copiador", melhor seria de "pastichador" (por uma segunda *mimèsis*, ele copia o que já é cópia).[12]

A questão da referência volta-se, então, para a intertextualidade — "O código é uma perspectiva de citações" — [13] ou, como ainda escreve Barthes:

> o artista realista não coloca em absoluto a "realidade" na origem de seu discurso mas, unicamente e sempre, por mais longe que se remonte, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual não apreendemos nunca, a perder de vista, senão uma cadeia de cópias.[14]

A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimèsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade: "O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a 'sutil imensidão das escrituras'."[15]

Certamente encontraríamos a noção de *intertextualidade* por muitos outros caminhos, na rede que liga os elementos da literatura, por exemplo, a partir da leitura, mas, como acabamos de ver em Barthes, para a teoria literária os outros textos tomam explicitamente o lugar da realidade, e é a intertextualidade

que se substitui à referência. Assim se manifesta uma segunda geração da teoria em Barthes, depois de uma primeira época inteiramente voltada para o texto na sua imanência, sua clausura, seu sistema, sua lógica, seu face a face com a linguagem. Depois da elaboração da sintaxe do texto literário, no momento em que uma semântica deveria ser trazida à luz, a intertextualidade se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca. Com ela passa-se do texto fechado ao texto aberto, ou pelo menos do estruturalismo ao que chamamos, às vezes, de pós-estruturalismo.

O termo *intertexto* ou *intertextualidade* foi composto por Julia Kristeva, pouco depois de sua chegada a Paris, em 1966, no seminário de Barthes, para relatar os trabalhos do crítico russo Mikhaïl Bakhtine e deslocar a tônica da teoria literária para a produtividade do texto, até então apreendido de maneira estática pelo formalismo francês: "Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto."[16] A intertextualidade designa, segundo Bakhtine, o diálogo entre os textos, no sentido amplo: é "o conjunto social considerado como um conjunto textual", segundo uma expressão de Kristeva. A intertextualidade está pois calcada naquilo que Bakhtine chama de *dialogismo*, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados.

Em Bakhtine, entretanto, a noção de dialogismo continha uma abertura superior sobre o mundo, sobre o "texto" social. Se há dialogismo por toda parte, isto é, uma interação social dos discursos, se o dialogismo é a condicão do discurso, Bakhtine distingue gêneros mais ou menos dialógicos. Assim, o romance é o gênero dialógico por excelência — afinidade que nos reconduz, aliás, à ligação privilegiada entre o dialogismo e o realismo — e, no romance (realista), Bakhtine opõe ainda a obra *monológica* de Tolstoï (menos realista) e a obra *polifônica* de Dostoïevski (mais realista), pondo em cena uma multiplicidade de vozes e de consciências. Bakhtine encontra nas obras populares e nos ritos carnavalescos medievais, ou ainda em Rabelais, a origem exemplar dessa poligonia do romance moderno. Em geral, ele distingue duas genealogias no romance europeu, uma em que o plurilingüismo permanece fora do romance e designa, por contraste, sua unidade estilística; outra, em que o plurilingüismo, de

Rabelais a Cervantes e até Proust ou Joyce, está integrado à escritura romanesca.

A obra de Bakhtine, contrapondo-se aos formalistas russos, depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos. A intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionou-o novamente na sua literariedade essencial. Ela se define, segundo Genette, por "uma relação de co-presença entre dois ou vários textos", isto é, o mais das vezes, pela "presença efetiva de um texto num outro".[17] Citação, plágio, alusão são suas formas correntes. Desse ponto de vista, mais restrito, negligenciando a produtividade sobre a qual Kristeva, depois de Bakhtine, insistia, a intertextualidade tende às vezes a substituir simplesmente as velhas noções de "fonte" e de "influência", caras à história literária, para designar as relações entre os textos. Além disso, juntamente com as "fontes literárias", a história literária reconhecia as "fontes vivas", como um pôr-do-sol ou um luto amoroso, o que mostra que uma mesma noção já recobria as relações da literatura com o mundo e com a literatura, e o que lembra, também, que o ponto de vista da história literária não era unicamente biográfico. Insistindo nas relações entre os textos, a teoria literária teve como conseqüência, talvez inevitável, superestimar as propriedades formais dos textos em detrimento de sua função referencial, e por isso desrealizar o dialogismo bakhtiniano: a intertextualidade tornou-se logo, muito mais, um dialogismo restrito.

O sistema de Riffaterre é, quanto a isso, exemplar: ele ilustra com perfeição como o dialogismo de Bakhtine perdeu todo enraizamento no real ao tornar-se intertextualidade. Riffaterre chama de "ilusão referencial", segundo o modelo da "ilusão intencional" (a *intentional fallacy* dos *New Critics* americanos), o erro, comum, em sua opinião, que consiste em substituir a realidade à sua representação, em "colocar a referencialidade no texto, quando ela está, na verdade, no leitor".[18] Vítima da ilusão referencial, o leitor acredita que o texto se refere ao mundo, enquanto que os textos literários não falam nunca senão de estados de coisas que lhes são exteriores. E os

críticos fazem, em geral, a mesma coisa, colocando a referencialidade no texto, enquanto ela é produzida pelo leitor, que racionaliza assim um efeito do texto. Essa correção repousa no postulado de uma distinção fundamental entre a linguagem de todos os dias e a literatura. Riffaterre reconhece que, na linguagem cotidiana, as palavras se referem aos objetos, mas acrescenta logo que em literatura não é assim. Em literatura, a unidade de sentido não seria, pois, a palavra, mas o texto inteiro, e as palavras perderiam suas referências particulares para se relacionarem umas com as outras no contexto e produzir um efeito de sentido chamado *significância*. Observemos aqui o deslizamento: enquanto, para Jakobson, o contexto estava, na verdade, fora do texto, isto é, no real, e que a função referencial estava precisamente ligada a ele, o contexto não é, em Riffaterre, senão texto (co-texto, se quisermos), e a significância literária se opõe à significação não literária mais ou menos como Saussure separava o valor (relação entre signos) e a significação (relação entre significante e significado). "O intertexto", escreve ainda Riffaterre, "é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou se lhe seguiram", e essa é a única referência que importa nos textos literários, os quais são auto-suficientes e não falam do mundo, mas de si mesmos e de outros textos. "A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio para a leitura literária. Somente ela, na verdade, produz a significância, enquanto a leitura linear, comum aos textos literário e não literário, não produz senão o sentido."[19] Segue-se que a intertextualidade é a própria literariedade, e que o mundo não existe mais para a literatura. Mas essa definição restrita e purificada da intertextualidade não se basearia ela numa petição de princípio, a saber numa distinção arbitrária e impermeável entre linguagem cotidiana e literatura, entre significação e significância? Voltarei a isso mais adiante.

De Bakhtine a Riffaterre, as injunções da intertextualidade foram singularmente reduzidas, e a realidade não faz mais parte dela. Genette, em *Palimpsestes* [Palimpsestos] (1982), chama de *transtextualidade* todas as relações de um texto com outros textos. À intertextualidade, limitada à presença efetiva de um texto em outro, ele acrescenta paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e ainda hipertextualidade, estabelecendo uma tipologia complexa da "literatura em segundo grau". Escapou pela tangente, utilizando a complexidade das relações intertextuais para eliminar a preocupação com o mundo que estava contida no dialogismo.

OS TERMOS DA DISCUSSÃO

Examinei até aqui as duas teses extremas sobre as relações entre literatura e realidade. Relembro-as, cada uma, por uma frase: segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. Mallarmé anunciava: "Falar não diz respeito à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, contenta-se em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma idéia incorporará."[20] Em seguida, Blanchot foi mais longe. Como para a intenção, gostaria agora de tentar sair dessa alternativa traiçoeira, ou da maldição do binarismo que quer forçar-nos a escolher entre duas posições tão insustentáveis uma quanto outra, mostrando que o dilema se baseia numa concepção algo limitada, ou caduca, da referência, e sugerir várias maneiras de reatar o elo entre a literatura e a realidade. Não se trata de afastar as objeções contra a *mimèsis*, nem de reabilitar esta, pura e simplesmente em nome do senso comum e da intuição, mas de observar como foi possível refundir o conceito de *mimèsis* depois da teoria.

Procederei em dois tempos. Primeiro, tentarei mostrar a fragilidade, até mesmo a inconsistência e a incoerência da recusa da referência em literatura. Por exemplo, a crítica da ilusão referencial, em Barthes e em Riffaterre, apresenta falhas: um e outro se dão como adversária uma teoria simplista da referência, *ad hoc*, inadequada ou caricatural da referência, o que torna mais fácil para eles desvencilhar-se dela e afirmar que a literatura não tem referência na realidade. Eles pedem, como Blanchot antes deles, o impossível (a comunicação angélica), para concluir pela impotência da linguagem e pelo isolamento da literatura. Decepcionados no seu desejo deslocado de certeza, num domínio em que essa é inacessível, preferem um ceticismo radical a uma probabilidade sensata

quanto à relação entre o livro e o mundo. Mencionarei, em seguida, algumas tentativas mais recentes para repensar as relações entre literatura e mundo de maneira mais flexível, nem mimética nem antimimética.

CRÍTICA DA TESE ANTIMIMÉTICA

Em *S/Z*, Barthes atacava os fundamentos da *mimèsis* literária sob pretexto de que o romance, mesmo o mais realista, não era executável, que suas instruções não podiam ser seguidas prática e literalmente.[21] O argumento já era bastante estranho, uma vez que ele voltava a considerar a literatura como um manual de instruções. Basta tentar seguir as instruções que acompanham qualquer aparelho eletrônico — um gravador ou um computador — para perceber que elas não são, em geral, menos impraticáveis que um romance de Balzac, sem que, entretanto, lhes neguemos qualquer relação com a máquina em questão. Para compreender a descrição de um gesto, por exemplo, para executar os movimentos detalhados por um manual de ginástica, é preciso, por assim dizer, já ter feito o gesto. Tateamos, procedemos por aproximações sucessivas (*trial and error*), e pouco a pouco o mecanismo funciona, o exercício se revela possível: chega-se, assim, à realidade do círculo hermenêutico. Para negar o realismo do romance em geral, Barthes deve identificar previamente o real e o "operável", imediatamente transponível, por exemplo, para o teatro ou para a tela. Em outras palavras, ele exige demais, pede demais, para constatar, evidentemente, que suas exigências não podem ser satisfeitas, que a literatura não está à altura.

Em "O Efeito de Real" (1968), artigo de grande influência, Barthes se volta para um barômetro que aparece na descrição do salão de Mme Aubain em *Un Coeur Simple* [Um Coração Simples], de Flaubert, como uma anotação inútil, um detalhe "supérfluo", incômodo porque absolutamente anódino, insignificante, desprovido da menor função do ponto de vista da análise estrutural da narrativa: "Um velho piano suportava, sob um barômetro, uma pilha de caixas e pastas." O piano, pensa ele, conota o status burguês, as caixas sugerem a desordem da casa, mas "nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro".[22] Esse signo seria propriamente insignificante para além do seu sentido literal ("um barômetro é um barômetro", como diria Gertrude Stein). Qual é, pois, a significação dessa insignificância?

> Os resíduos irredutíveis da análise funcional têm em comum o fato de denotar o que se chama habitualmente de "real concreto" (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A "representação" pura e simples do "real", a relação nua "do que é" (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido.[23]

O objeto insignificante denota o real, como uma fotografia, tal como Barthes devia definir o noema em *La Chambre Claire* [A Câmara Clara] (1980): "Isso-foi." O barômetro justifica, dá crédito ao realismo.

Mas, antes de tudo, poder-se-ia talvez contestar que o barômetro seja assim tão insignificante em *Um Coração Simples* como deseja Barthes, e, logo, uma vez que ele representa segundo Barthes — juntamente com uma pequena porta em Michelet, que ele cita em outro lugar — o exemplo paradigmático do detalhe inútil, contestar ainda que haja, mesmo no romance mais pretensamente realista, elementos que repugnam a esse ponto o sentido, e digam pura e simplesmente: "Sou o real." O barômetro poderia bem indicar uma preocupação com o tempo, não apenas com o tempo que faz hoje, pois um termômetro bastaria para isso, mas com o tempo que fará amanhã, e uma obsessão, pois, particularmente apropriada na Normandia, região conhecida por seu clima instável e sua "propensão à chuva". Em todo caso, um barômetro faz mais sentido na Normandia do que na Provence: talvez ele fosse gratuito em Daudet ou Pagnol, mas provavelmente não em Flaubert. No *Em Busca do Tempo Perdido*, o pai do herói é fartamente caracterizado, e também ridicularizado, pelo ritual que consiste em consultar muito regularmente o barômetro. Esta é a primeira ocorrência dessa mania em *Du Côté de Chez Swann* [No Caminho de Swann]:

> Meu pai levantava os ombros e examinava o barômetro, porque amava a meteorologia, enquanto minha mãe, evitando fazer barulho para não perturbá-lo, olhava-o com um respeito enternecido, mas não fixamente demais, para não desvendar o mistério de suas superioridades.[24]

E ele se veste para o inverno, pois há poucas passagens tão maldosas em *Em Busca do Tempo Perdido*: as relações entre pai e filho são representadas e resumidas por esse barômetro.

Barthes, entretanto, exige que haja no romance notações que não remetam a nada senão ao real, como se por elas o real irrompesse no romance. Essa chave é oferecida em conclusão ao seu artigo:

> Semioticamente, o "detalhe concreto" é constituído da cumplicidade direta de um referente com um significante; o significado é expulso do signo, e, com ele, é claro, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado* [...] É a isso que se pode chamar de *ilusão referencial.* A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimida a enunciação realista a título de significado de denotação, o "real" volta a título de significado de conotação; pois exatamente no momento em que esses detalhes parecem denotar diretamente o real, não fazem outra coisa, embora não o digam, que significá-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet não dizem finalmente senão que "*somos o real*"; é a categoria do "real" (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; em outras palavras, a própria carência do significado em proveito unicamente do referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real.*[25]

A passagem é bastante teatral, mas não límpida. O barômetro, longe de representar fielmente a vida de província da Normandia, em pleno século XIX, age como um signo convencional e arbitrário, uma piscadela conivente, lembrando ao leitor que ele se encontra diante de uma obra pretensamente realista: o barômetro não denota nada de importante; ele conota, pois, o realismo enquanto tal. Sem dúvida, a posição de Barthes é sempre a mesma: o realismo não é nunca senão um código de significação que procura fazer-se passar por natural, pontuando a narrativa de elementos que aparentemente lhe escapam: insignificantes, eles ocultam a onipresença do código, enganam o leitor sobre a autoridade do texto mimético, ou pedem sua cumplicidade para a figuração do mundo. A ilusão referencial, dissimulando a convenção e o arbitrário, é ainda um caso de naturalização do signo. Pois o referente não tem realidade, ele é produzido pela linguagem e não dado antes da linguagem etc.

Christopher Prendergast, numa interessante obra sobre a *mimèsis* (*The Order of Mimesis* [A Ordem da Mimese], 1986), assinala, entretanto, as aporias desse ataque barthesiano contra a *mimèsis*. Em primeiro lugar, Barthes nega que a linguagem em geral tenha uma relação referencial com o mundo. Mas se o que ele diz é verdadeiro, se ele pode denunciar a ilusão referencial, se pode, pois, enunciar a verdade da ilusão referencial é que, então, apesar de tudo, há uma maneira de falar da realidade e de se referir a alguma coisa que existe, o que significa que nem sempre a linguagem é completamente inadequada.[26] Não é fácil eliminar totalmente a referência, pois ela intervém exatamente no momento em que é negada, como a própria condição dessa negação. Quem diz ilusão diz realidade, em nome da qual se denuncia essa ilusão. Nesse jogo gira-se no mesmo lugar. É por isso que Montaigne, confrontando-se ao mesmo problema do ceticismo integral, isto é, ao da fratura entre a linguagem e o ser, contentava-se com uma questão que interrompia o giro mecânico: "O que sei eu?", isto é, eu só sei que não sei verdadeiramente. Mas Barthes queria mais, queria que eu não soubesse nada.

Em suma, a explicação de Barthes sobre o funcionamento desses elementos insignificantes é, em si mesma, muito curiosa. Prendergast assinala que a dramatização retórica a que se entrega Barthes, recorrendo a metáforas (*cumplicidade* do signo com o referente, *expulsão* do significado) e a personificações ("somos o real") leva o leitor a aceitar uma teoria da referência das mais sumárias e exageradas. A personificação é flagrante: a linguagem é personificada para negar que ela mesma seja linguagem. Graças a essas figuras, Barthes ilustra uma espécie de prestidigitação pela qual as palavras desaparecem, dando ao leitor a ilusão de que ele não está diante da linguagem, mas da própria realidade ("somos o real"). O signo se apaga diante (ou atrás) do referente para criar o efeito de real: a ilusão da presença do objeto. O leitor acredita que está lidando com as próprias coisas: vítima da ilusão, ele está como que encantado ou alucinado.[27]

Assim, Barthes, para afirmar que a linguagem não é referencial e o romance não é realista, defende uma teoria da referência há muito desacreditada, supondo que pela *cumplicidade* do signo com o referente, a *expulsão* da significação, haveria uma passagem direta, imediata, do significante ao referente, sem a mediação da significação, isto é, que se alucina o objeto. O efeito de real, a ilusão referencial, seria uma alucinação. Barthes nos solicita a pensar que é isso que deveria acontecer com o leitor do romance realista, se esse romance fosse autenticamente realista, e que é essa inautenticidade que os detalhes insignificantes camuflariam. Avaliadas segundo essa exigência, nenhuma linguagem é referencial, nenhuma literatura é mimética, a menos que Barthes queira dar como modelos de leitor Dom Quixote e Madame Bovary, vítimas do poder alucinatório da literatura. Mas Coleridge tinha o cuidado de distinguir a ilusão poética (*willing suspension of disbelief*) da alucinação (*delusion*), e qualificava-a de "fé *negativa*, aquilo que permite simplesmente às imagens apresentadas agir por sua própria força, sem denegação nem afirmação de sua existência real pelo julgamento".[28] A seu ver, a "suspensão da incredulidade" não era de modo algum uma fé positiva, e a idéia de uma verdadeira alucinação, observava, deveria chocar-se com o sentido que todo espírito bem formado atribui à ficção e à imitação.

A crítica de Prendergast pode parecer exagerada, mas não é o único lugar, longe disso, em que Barthes recorre a alucinação como modelo da referência a fim de desacreditar esta última. Em *S/Z*, Barthes media o realismo pelo operável, pela transponibilidade sem interferência no real. O romance verdadeiramente realista seria aquele que se passasse tal qual numa tela; seria a hipótese generalizada: eu veria como se estivesse lá. Em *A Câmara Clara*, o célebre *punctum* também se relaciona com a alucinação, e Barthes, aliás, o compara à experiência de Ombredane, quando Negros da África, que vêem pela primeira vez de suas vidas um pequeno filme, que se propõe ensinar-lhes a higiene cotidiana, numa tela armada em algum lugar da floresta, ficam fascinados por um detalhe insignificante, "a galinha minúscula que atravessa um canto da praça do vilarejo",[29] a ponto de perder o fio da mensagem. A experiência à qual Barthes mede o malogro da linguagem é, em resumo, a da primeira representação. Tal é a história, cara a Barthes, do bombeiro de Filadélfia, encarregado da vigilância do teatro onde, por infelicidade, ele jamais entrara antes de ser ali locado: no momento em que a heroína é ameaçada por um vilão, ele aponta a arma para este — os bombeiros de Filadélfia eram possivelmente armados, nessa época —, aciona o gatilho e abate o ator, depois do que a representação foi interrompida. Na experiência de Ombredane, como na história do bombeiro da Filadélfia, estamos diante do caso extremo de indivíduos para os quais ficção e realidade são uma coisa só, porque não foram iniciados à imagem, ao signo, à representação, ao mundo da ficção. Mas basta ler dois romances, ver dois filmes, ir duas vezes ao teatro, para não sermos mais vítimas da alucinação, tal como Barthes a descreve com a finalidade de desmascarar a ilusão referencial. Barthes limita-se a uma teoria da referência simplificada e excessiva demais para provar seu malogro. É fácil demais ter como pretexto o fato de que, quando falamos das coisas, não as vemos, não as imaginamos, não as alucinamos, para denegar toda função referencial à linguagem, e toda realidade dos objetos de percepção fora do sistema semiótico que os produz. No seu comentário muito conhecido sobre o *fort-da*, em *Au-dêla du Principe de Plaisir* [Além do Princípio do Prazer], Freud mostrava como uma criança de dezoito meses, cuja mãe se afastara, dominava essa ausência brincando com um carretel que ela fazia desaparecer e voltar a sua vontade, por cima da borda do seu berço, emitindo sons semelhantes a *fort* ("sumiu") e *da* ("voltou"), mostrando assim uma experiência precoce do signo como aquilo que ocupa o lugar da coisa em sua ausência, e, de modo algum como fantasma da coisa.[30] É, entretanto, a um estágio anterior ao *fort-da*, retomado por Lacan para definir o acesso ao simbólico,[31] que Barthes gostaria de reconduzir-nos para negar que a linguagem e a literatura tenham qualquer relação com a realidade.

A ilusão referencial, tal como Riffaterre a define, escapa ao paradoxo mais gritante do efeito de real segundo Barthes. Para Barthes, na verdade, é toda a linguagem que não é referencial. Riffaterre, em compensação, tem o cuidado de distinguir o uso comum da língua de seu uso poético:

> Na linguagem cotidiana, as palavras parecem ligadas verticalmente, cada uma à realidade que pretende representar, cada uma colada a seu conteúdo como uma etiqueta sobre um frasco, formando cada uma delas uma unidade semântica distinta. Mas em literatura a unidade de significação é o próprio texto.[32]

Em resumo, na linguagem cotidiana a significação seria vertical, mas seria horizontal em literatura. E a referência funcionaria adequadamente na linguagem cotidiana, enquanto a *significância* seria específica da linguagem literária. Notaremos, entretanto, que para manter a referência na linguagem, mas subtraí-la da literatura, Riffaterre remete, também ele, a uma teoria da referência há muito em desuso, em todo caso pré-saussuriana ou *ad hoc*, fazendo da linguagem um sistema de etiquetas sobre frascos, ou uma nomenclatura: é a filosofia da linguagem do Père Castor, nome desses álbuns em que inúmeras crianças aprenderam a ler e onde, abaixo do desenho de um ferro de passar roupa, estão escritas as palavras "ferro de passar roupa"; mas não é segundo esse modelo que a língua e a referência funcionam. Entretanto, essa divertida teoria da referência — etiquetas sobre frascos — nem mesmo elimina a dificuldade, pois a aporia, dessa vez, é a da própria literariedade: com efeito, como distinguir a linguagem poética, dotada de significância, da linguagem cotidiana, no seu aspecto referencial? Chegamos assim à petição de princípio, pois não há outro critério de oposição entre linguagem cotidiana e linguagem poética senão, precisamente, o postulado da não-referencialidade da literatura. A linguagem poética é significante porque a literatura não é referencial e vice-versa. Donde a conclusão um tanto dogmática e circular a que chega Riffaterre: "A referencialidade efetiva não é nunca pertinente à significância poética."[33] Circular, porque a significância poética foi, ela mesma, definida por seu antagonismo com a referencialidade. É, entretanto, graças a esse raciocínio que Riffaterre pode pretender que a *mimèsis* não é nunca senão a ilusão produzida pela significância: "O texto poético é auto-suficiente: se há referência externa, não é ao real — muito ao contrário. Só há referência externa a outros textos." Como para Barthes, o mundo dos livros se substitui inteiramente ao livro do mundo, mas por um *fiat*.

O ARBITRÁRIO DA LÍNGUA

A denegação da faculdade referencial da literatura, em Barthes e na teoria literária francesa em geral, deve-se à influência de uma certa lingüística, a de Saussure e de Jakobson, ou melhor, de uma certa interpretação dessa lingüística. Antes de repensar de maneira menos maniqueísta a relação entre literatura e realidade, é preciso verificar se essa lingüística implicava necessariamente a negação da referência. Um curioso paradoxo resulta, em todo caso, da coincidência dessa denegação e dessa influência: a denegação da referência orientou, na verdade, a teoria literária para a elaboração mais de uma sintaxe do que de uma semântica da literatura, enquanto Saussure e Jakobson não eram, nem um nem outro, sintaticistas; e a influência de Saussure e de Jakobson levou a teoria a ignorar os trabalhos maiores da sintaxe contemporânea, sobretudo os da gramática gerativa de Noam Chomsky, ao mesmo tempo em que ela se decidia pela constituição de uma sintaxe da literatura.

A insistência na função poética da linguagem, em detrimento de sua função referencial, resulta de uma leitura restritiva de Jakobson, enquanto a afirmação do convencionalismo dos códigos literários, segundo o modelo da língua — tido como arbitrário, obrigatório e inconsciente — é originário da teoria do signo lingüístico de Saussure. Entretanto, nem a exclusão da função referencial era fiel a Jakobson, que não pensava em termos de exclusão nem de alternativa, mas de coexistência e de dominante, nem a afirmação da arbitrariedade da língua, no sentido de secundariedade ou mesmo de impossibilidade da referência, era exatamente conforme o texto de Saussure. Em outros termos, o *Cours de Linguistique Générale* [Curso de Lingüística Geral] não justifica a premissa segundo a qual a linguagem não fala do mundo. É importante relembrar isso para reatar os elos entre a literatura e o real.

Segundo Saussure, em realidade, não é a língua que é arbitrária, mas, mais exatamente e topicamente, a ligação do aspecto fonético e do aspecto semântico do signo, do significante e do significado, no sentido de obrigatório e inconsciente. Não havia, aliás, nada de muito novo nesse convencionalismo lingüístico, lugar-comum da filosofia da linguagem desde Aristóteles, mesmo quando Saussure coloca o arbitrário precisamente entre o som e o conceito, e não mais, como se fazia tradicionalmente, entre o signo e a coisa. Por outro lado, Saussure fazia um relacionamento, que também não era verdadeiramente original, mas herdado do romantismo, e, entretanto, fundamental para a teoria estrutural e pós-estrutural, entre a língua como sistema de signos arbitrários e a língua como visão de mundo de uma comunidade lingüística. Assim, é segundo o modelo do convencionalismo lingüístico, afetando a ligação entre o som e o conceito, ou entre o signo e o referente, que todo o conteúdo semântico da própria língua foi geralmente percebido, como se constituisse um sistema independente do real ou do mundo empírico: a implicação abusiva tirada de Saussure é, segundo Pavel, que "essa rede formal [a língua] é projetada sobre o universo que ela organiza segundo um esquema lingüístico *a priori*".[34] Há aí uma inferência não necessária e que pode ser refutada: o arbitrário do signo não implica, segundo toda lógica, a não-referencialidade irremediável da língua.

Desse ponto de vista, o capítulo essencial do *Curso de Lingüística Geral* é o que trata do *valor* (II, IV). Enquanto a *significação*, diz Saussure, é a relação do significante e do significado, o *valor* resulta da relação dos signos entre si, ou "da situação recíproca das peças da língua". Nomear é isolar num continuum: o recorte em signos discretos de uma matéria contínua é arbitrário, no sentido de que uma outra divisão poderia ser produzida numa outra língua, mas isso não quer dizer que esse recorte não fale do continuum. Línguas diferentes nuançam diferentemente as cores, mas é sempre o mesmo arco-íris que todas recortam. Ora, para compreender o destino do valor na teoria literária, basta lembrar como Barthes resumia essa noção em seus "Eléments de Sémiologie" [Elementos de Semiologia], em 1964. Ele lembrava, em primeiro lugar, a analogia proposta por Saussure entre a língua e uma folha de papel: recortando-a, obtém-se diversos pedaços tendo cada um deles um reverso e um verso (é a significação), e cada um apresenta um certo recorte em relação a seus vizinhos (é o valor). Essa imagem, continua Barthes, leva a conceber a "produção do sentido", isto é, a palavra, o discurso, a enunciação, e não mais a língua,

> como um *ato de recorte simultâneo* de duas massas amorfas, de dois "reinos flutuantes", como diz Saussure; Saussure imagina, com efeito, que na origem (teórica) do sentido, as idéias e os sons formam duas massas flutuantes, mutáveis, contínuas e paralelas, de substâncias; o sentido intervém quando se recorta ao mesmo tempo, de uma só vez, essas duas massas.[35]

A origem saussuriana das línguas, ainda que inteiramente teórica, teve, como todo mito da origem e em particular das línguas, uma incidência considerável: ela permitiu a Barthes passar rapidamente da noção tradicional e local do arbitrário do signo — no sentido de imotivado e necessário — àquela, não necessariamente implicada, do arbitrário não apenas da língua como sistema, mas também de toda "produção de sentido", da palavra em sua relação com o real, ou melhor, na sua ausência de relação com o real. Evidentemente, Saussure nunca sugeriu que a palavra fosse arbitrária. Mas Barthes tranqüilamente passa de um convencionalismo restrito, relacionado com a natureza arbitrária do signo lingüístico, para um convencionalismo generalizado, relacionado com o irrealismo da língua e mesmo da palavra, um convencionalismo tão absoluto que as noções de adequação e de verdade perdem toda pertinência. Em resumo, uma vez que todos os códigos são convenções, os discursos não são nem mais nem menos adequados, mas todos igualmente arbitrários. A linguagem, recortando arbitrariamente, ao mesmo tempo, o significante e o significado, constitui uma visão de mundo, isto é, um recorte do qual somos irremediavelmente prisioneiros. Barthes projeta sobre o *Curso* de Saussure a hipótese de Sapir-Whorf (do nome dos antropólogos Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf) sobre a linguagem, segundo a qual os quadros lingüísticos constituem a visão de mundo dos locutores, o que tem como conseqüência última tornar as teorias científicas incomensuráveis, intraduzíveis e todas igualmente válidas. Recaímos, por esse caminho, na hermenêutica pós-heideggeriana, com a qual concorda essa concepção da linguagem: a linguagem é sem saída para o outro, logo, para o real, assim como nossa situação histórica que limita nosso horizonte.

Ora, há um salto imenso, segundo o qual a premissa "Não há pensamento sem linguagem" leva ao arbitrário do discurso, não mais no sentido do convencionalismo do signo, mas do despotismo de todo código, como se da renúncia à dualidade do pensamento e da linguagem resultasse infalivelmente a não-referencialidade da palavra. Mas não é porque as línguas não enxergam igualmente as cores do arco-íris que elas não falam do mesmo arco-íris. O peso das palavras certamente contou nesse deslizamento abusivo para o sentido de arbitrário: elo imotivado e necessário entre significante e significado, tal como Benveniste, em "Nature du Signe Linguistique" [Natureza do Signo Lingüístico] (1939), afirmava ser preciso entendê-lo em Saussure; arbitrário, repetimos, foi compreendido por Barthes e seus sucessores como o poder absoluto e tirânico do código. Uma vez mais é útil lembrar aqui a afinidade entre a teoria literária e a crítica da ideologia. É a ideologia que é arbitrária no segundo sentido, isto é, ela constitui um discurso ofuscante ou alienante sobre a realidade, mas a língua não pode ser puramente e simplesmente assimilada à ideologia, porque é ela também que permite desmascarar o arbitrário. *Valor, representação, código* são igualmente termos ambíguos, conduzindo a uma visão totalitária da língua: esta é, ao mesmo tempo, coibida pela imotivação do signo estendida à inadequação da língua, e coercitiva, porque essa inadequação é concebida como um despotismo. A tirania da língua tornou-se assim um lugar-comum, ilustrado pelo título do livro de introdução ao formalismo e ao estruturalismo, do crítico americano Fredric Jameson: *The Prison-House of Language* [O Cárcere da Linguagem] (1972), ou a linguagem como prisão. Nessa direção, Barthes viria a proferir em 1977, por ocasião de sua aula inaugural no Collège de France, proposições chocantes sobre o "fascismo" da língua:

> A linguagem é uma legislação, a língua o seu código. Não percebemos o poder que há na língua, porque nos esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. [...] Falar, e com muito mais razão, discorrer, não é comunicar, como se afirma tão freqüentemente, é sujeitar.[36]

O jogo sofístico de palavras entre *código* e *legislação* é aqui flagrante, conduzindo a assimilação da língua a uma visão de mundo, em seguida a uma ideologia repressiva ou a uma *mimèsis* coercitiva. A época não era mais a das *Mythologies* nem da semiologia: distanciando-se da comunicação e da significação ("comunicar"), Barthes parece doravante colocar em primeiro plano uma função da linguagem que lembra sua força ilocutória ("sujeitar"), ou os atos de linguagem analisados pela pragmática, mas com uma inflexão ditatorial. Nesse sentido, falar concerne ao real, ao outro, mas mesmo assim a língua é profundamente não realista.

Trata-se menos de refutar essa visão trágica da língua, que de observar que passamos, com a teoria literária — ou melhor:

a teoria literária é essa própria passagem —, de uma total ausência de problematização da língua literária, de uma confiança inocente, instrumental — dissimulando, se quisermos, seguramente, interesses objetivos, como se dizia numa certa época — na representação do real e na intuição do sentido, a uma suspeição absoluta da língua e do discurso, a ponto de excluir toda representação. No fundamento dessa passagem encontramos ainda Saussure, isto é, a dominância do binarismo, de um pensamento dicotômico e maniqueísta, tudo ou nada, ou a língua é transparente ou a língua é despótica, ou ela é inteiramente boa ou ela é inteiramente má. "As coisas não significam mais ou menos, elas significam ou não significam", decretava Barthes na época de *Sobre Racine*,[37] confundindo linguagem e tragédia: "A divisão raciniana é rigorosamente binária, o possível não é nunca outra coisa senão o contrário."[38] Assim como a cisão trágica, segundo Barthes, a língua e a literatura não são do domínio do mais ou menos, mas do tudo ou nada: um código não é mais ou menos referencial, o romance realista não é mais realista que o romance pastoral, assim como diferentes perspectivas, em pintura, por serem elas também convenções, não são mais ou menos naturais.

Como sempre reinou nessa discussão, pelo menos desde o artigo inaugural de Jakobson, "Do Realismo em Arte" (1921), uma certa confusão entre a referência na língua e a escola realista em literatura, identificada ao romance burguês, não é possível ignorar o contexto histórico no qual a tese da arbitrariedade da língua foi recebida. Assim, reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos — ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura —, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem.

A *MIMÈSIS* COMO RECONHECIMENTO

Os partidários da *mimèsis*, apoiando-se tradicionalmente na *Poética* de Aristóteles, diziam que a literatura imitava o

mundo; os adversários da *mimèsis* (em geral os teóricos modernos da poesia), vendo, sobretudo na *Poética* uma técnica de representação, retrucavam que ela não possuía uma exterioridade e apenas fazia pastiche da literatura. Renegando ambas, a reabilitação da *mimèsis*, empreendida nas duas últimas décadas, passa por uma terceira leitura da *Poética*. Não voltaremos ao questionamento, efetuado pelos teóricos modernos da poesia, do modelo visual ou pictural imposto, antes mesmo de Aristóteles, pela utilização platônica da palavra que permaneceu implícita apesar da inclusão aristotélica da *diègesis* na *mimèsis*. Em compensação, observaremos que, diferentemente de Platão, que aí via uma cópia da cópia, logo, uma degradação da verdade, a *mimèsis* não era passiva, mas ativa. Segundo a definição do início do Capítulo IV da *Poética*, a *mimèsis* constituía uma aprendizagem:

> Desde a infância, os homens têm, inscrita em sua natureza, [...] uma tendência à *mimeisthai* [imitar ou representar] — e o homem se distingue dos outros animais porque é naturalmente inclinado à *mimeisthai* [imitar ou representar] e recorre à *mimèsis* em seus primeiros aprendizados (1448b 6).

A *mimèsis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo. Reavaliar a *mimèsis*, apesar do opróbio que a teoria literária lançou sobre ela, exige primeiro que se acentue seu compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade. Dois autores desenvolveram particularmente esse argumento.

Northrop Frye, em sua *Anatomie de la Critique* [Anatomia da Crítica] (1957), já insistia em três noções da *Poética*, freqüentemente negligenciadas, para liberar a *mimèsis* do modelo visual da cópia: *muthos* (a história ou a intriga), *dianoia* (o pensamento, a intenção ou o tema), e *anagnôrisis* (o reconhecimento). Aristóteles definia o *muthos* como "o sistema dos fatos" ou "o agenciamento dos fatos em sistema" (1450a 4 e 15). O *muthos* é a composição dos acontecimentos numa intriga linear ou numa seqüência temporal. Frye direcionava a poética para uma antropologia, inferindo que a finalidade da *mimèsis* não era, em absoluto, copiar, mas estabelecer relações entre fatos que, sem esse agenciamento, surgiriam como puramente aleatórios; desvendar uma estrutura de inteligibilidade dos acontecimentos e daí atribuir um sentido às ações humanas. Quanto à *dianoia*, "são as formas pelas quais se demonstra que alguma coisa é ou não é" (1450b 12): é, em suma, a intenção principal, no sentido que eu dava anteriormente a essa expressão, referindo-me a Austin, é a interpretação, proposta ao leitor ou ao espectador que conceitualiza a história, passa da seqüência temporal dos fatos ao sentido ou ao tema como unidade da história. Frye, seguindo os antropólogos, e contrariamente aos futuros narratólogos franceses, dava prioridade à ordem semântica, e mesmo simbólica, em relação à estrutura linear da intriga. Enfim, a *anagnôrisis*, ou reconhecimento, é, na tragédia, "a reviravolta que faz passar da ignorância ao conhecimento" (1452a 29), à consciência da situação, pelo herói; e a mais bela, segundo Aristóteles é a de Édipo, compreendendo que matara o pai e desejara a mãe. Segundo Frye, o reconhecimento era um dado fundamental da intriga: "Na tragédia, a *cognitio* é normalmente o reconhecimento do caráter inevitável de uma seqüência causal encadeada no tempo."[39] Mas por extensão ou mudança de nível do conceito, Frye passava sub-repticiamente do reconhecimento pelo herói, no interior da intriga, a um outro reconhecimento, exterior à intriga, ligado à sua recepção pelo espectador ou leitor: "Parece que a tragédia chega até a um *Augenblick*, ou momento crucial, a partir do qual o caminho em direção ao que poderia ter sido e o caminho em direção ao que vai ser serão vistos simultaneamente. Vistos, ao menos, pelo público."[40] Atribuindo uma função de reconhecimento ao espectador ou ao leitor, Frye pode sustentar que a *anagnôrisis* e, logo, a *mimèsis*, produzem um efeito fora da ficção, isto é, no mundo. O reconhecimento transforma o movimento linear e temporal da leitura na apreensão de uma forma unificante e de uma significação simultânea. Da intriga (*muthos*), ele faz passar ao tema e à interpretação (*dianoia*):

> Quando o leitor de um romance se pergunta: "O que vai acontecer nessa história?", sua questão se volta para o desenrolar da intriga, e, especialmente, para este aspecto crucial da intriga que Aristóteles chama de reconhecimento ou *anagnôrisis*. Mas ele pode igualmente se perguntar: "O que significa esta história?" Essa questão diz respeito à *dianoia* e indica que há elementos de reconhecimento nos temas tanto quanto nas intrigas.[41]

Em outras palavras, ao lado do reconhecimento feito pelo herói na intriga, um outro reconhecimento intervém — ou o mesmo — o do tema pelo leitor na recepção da intriga. O leitor se apropria da *anagnôrisis* como reconhecimento da forma total e da coerência temática. O momento do reconhecimento é, pois, para o leitor ou o espectador, aquele no qual o projeto inteligível da história é apreendido retrospectivamente, aquele no qual a relação entre o início e o fim torna-se manifesta, precisamente quando o *muthos* torna-se *dianoia*, forma unificante, verdade geral. O reconhecimento pelo leitor, para além da percepção da estrutura, está subordinado à reorganização desta última a fim de produzir uma coerência temática e interpretativa. Mas o preço dessa reintepretação eficaz da *Poética* foi o deslocamento do reconhecimento, do interior para o exterior da ficção.

Paul Ricœur, na sua grande trilogia *Temps et Récit* [Tempo e Narrativa] (1983-1985), insiste igualmente na aliança da *mimèsis* com o mundo, e na sua inscrição no tempo. A teoria literária associava a *mimèsis* à *doxa*, a um saber inerte, passivo, repressivo, ao consenso e à ideologia, até mesmo ao fascismo. Quanto a Ricœur, ele traduz *mimèsis* por "atividade mimética", e a identifica aproximadamente ao *muthos*, traduzido por "produção da intriga", e inseparável de uma experiência temporal, mesmo que Aristóteles silencie sobre essa relação. *Mimèsis* e *muthos* são operações e não estruturas, pois a poética é a arte de "compor as intrigas" (1447a 2). Aristóteles descreve "o processo ativo de imitar ou de representar",[42] expressão na qual, segundo Ricœur, a imitação ou a representação de ações (*mimèsis*) e o agenciamento dos fatos (*muthos*) são quase sinônimos: "É a intriga que é a representação da ação." (1450a 1) A *mimèsis*, como produção da intriga, é um "modelo de consonância", um "paradigma de ordem"; completude, totalidade, extensão apropriada são seus traços, segundo Aristóteles, que afirma que "um todo é aquilo que tem um começo, um meio e um fim" (1450b 26), definidos pela composição poética. A intriga é linear, mas seu vínculo interno é lógico mais que cronológico, ou ainda, da sucessão dos acontecimentos a intriga faz uma inteligibilidade. É por isso que Ricœur insiste na inteligência mimética e mítica que, como em Frye, é reconhecimento, um reconhecimento que sai do quadro da intriga para tornar-se o do espectador, o qual aprende, conclui, reconhece a forma inteligível da intriga. A *mimèsis* visa no *muthos* não seu caráter de fábula, mas seu caráter de coerência. "Compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico."[43]

Assim, a *mimèsis*, imitação ou representação de ações (*mimèsis praxeos*), mas também agenciamento dos fatos, é exatamente o contrário do "decalque do real preexistente": ela é "imitação criadora". Não "duplicação da presença", "mas incisão que abre o espaço da ficção; ela instaura a literariedade da obra literária":[44] "o artesão das palavras não produz coisas, apenas quase-coisas, inventa o como-se". Entretanto, depois de ter insistido sobre a *mimèsis* como incisão, Ricœur gostaria que ela fosse também ligação com o mundo. Ele distingue, pois, na *mimèsis*-criação, que ele chama de *mimèsis* II, um alto e um baixo: de um lado, uma referência ao real, de outro, a percepção do espectador ou do leitor, por mais esparsos que esses aspectos se apresentem na *Poética*. Em torno da *mimèsis* como configuração poética e como função de mediação, o real permanece presente nos dois aspectos. Por exemplo, quando Aristóteles opõe a tragédia e a comédia, sendo que "uma quer representar personagens piores, a outra personagens melhores que os homens atuais" (1448a 16-18), o critério que permite discriminar o alto e o baixo é aquilo que é atual, logo, aquilo que é:

> Para que se possa falar de "deslocamento mimético", de "transposição" quase metafórica da ética à poética, é preciso conceber a atividade mimética como ligação e não apenas como corte. Ela é o próprio movimento da *mimèsis* I à *mimèsis* II. Se é certo que o termo *muthos* marca a descontinuidade, a própria palavra *praxis*, por sua dupla fidelidade, assegura a continuidade entre os dois regimes, ético e poético, da ação.[45]

Quanto ao baixo da *mimèsis*, sua recepção, certamente ele não é uma categoria maior na *Poética*, mas alguns índices mostram que ele não é completamente ignorado, como quando Aristóteles identifica aproximadamente o verossímil e o persuasivo, isto é, considera o verossímil do ponto de vista do seu efeito. É por isso que, segundo Ricœur, "a poética moderna reduz depressa demais [a *mimèsis*] a uma simples

disjunção, em nome de uma pretensa interdição lançada pela semiótica sobre tudo o que é considerado como extra-lingüístico".[46] A *mimèsis* como atividade criadora, como incisão, se insere entre a pré-compreensão da *mimèsis* I e a recepção da obra da *mimèsis* III: "A configuração textual opera uma mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra."[47]

O aprendizado mimético está, pois, ligado ao reconhecimento que é construído na obra e experimentado pelo leitor. A narrativa, segundo Ricœur, é nossa maneira de viver no mundo —, representa nosso conhecimento prático do mundo e envolve um trabalho comunitário de construção de um mundo inteligível. A produção da intriga, ficcional ou histórica, é a própria forma do conhecimento humano distinto do conhecimento lógico-matemático, mais intuitivo, mais presunçoso, mais conjetural. Ora, esse conhecimento está relacionado ao tempo, porque a narrativa dá forma à sucessão informe e silenciosa dos acontecimentos, estabelece relações entre os inícios e os fins (pode-se lembrar aqui, por contraste, o ódio de Barthes pela última palavra). Do tempo, a narrativa faz temporalidade, isto é, essa estrutura da existência que advém à linguagem na narrativa; e não há outro caminho em direção ao mundo, outro acesso ao referente senão contando histórias: "O tempo torna-se humano na medida em que é articulado a um modo narrativo, e a narrativa atinge sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal."[48] Assim, novamente, a *mimèsis* não é apresentada como cópia estática, ou como quadro, mas como atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *praxis* dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento.

Tanto em Ricœur como em Frye, a *mimèsis* produz totalidades significantes a partir de acontecimentos dispersos. É pois pelo seu valor cognitivo, público e comunitário que ela é reabilitada, contra o ceticismo e o solipsismo aos quais conduzia a teoria literária francesa estruturalista e pós-estruturalista. Aí, também, as escolhas críticas devem ser postas em relação com valores extra-literários (existenciais, éticos) e com um momento histórico. Mas o ecletismo de Frye e o ecumenismo de Ricœur conduzem a sínteses às vezes frouxas, ou, pelo menos, muito flexíveis, da poética e da ética, sobretudo na identificação furtiva do reconhecimento na intriga e fora da intriga.

Evitando esse caminho, sublinhando a importância primordial da *anagnôrisis* na *Poética*, Terence Cave escreveu sobre essa noção um livro tão rico quanto a *Mimèsis* de Auerbach (*Recognitions: A Study in Poetics* [Reconhecimentos: um Estudo sobre Poética], 1988). O valor heurístico da *mimèsis* é ainda aí acentuado, mas sem confusão entre o reconhecimento interno e o reconhecimento externo. Aristóteles insiste nesse valor heurístico no Capítulo IV, sem referência à *anagnôrisis*, mas o que ele chama de "ação com reconhecimento" (Cap. X), ao término da qual o herói, como Édipo, descobre sua identidade, não é menos um paradigma da definição de identidade no sentido filosófico: "Adequadamente construído, o *muthos* trágico imita uma ordem inteligível, e a *anagnôrisis* parece então destinada a se tornar o critério da inteligibilidade."[49]

A *mimèsis* se encontra, pois, perfeitamente desvencilhada do modelo pictural, mas, dessa vez, incorporada ao paradigma cinegético, que Cave toma emprestado ao historicista Carlo Ginzburg e que faz do leitor um detetive, um caçador à procura de indícios que lhe permitirão dar um sentido à história. O signo de reconhecimento na ficção remete ao mesmo modo de conhecimento que a pegada, o indício, a marca, a assinatura e todos os demais signos que permitem identificar um indivíduo ou reconstruir um acontecimento. Segundo Ginzburg, o modelo desse tipo de conhecimento, em oposição à dedução, é a arte do caçador que decifra a narrativa da passagem de um animal pelas pegadas que ele deixou. Esse reconhecimento seqüencial conduz a uma identificação baseada em indícios tênues e marginais. Ao lado da caça, o reconhecimento tem também um modelo sagrado, o da adivinhação, como construção do futuro e não mais reconstrução do passado. O caçador e o adivinho, por seus procedimentos, distinguem-se do lógico e do matemático, e sua inteligência prática das coisas se aproxima da *mètis* grega, encarnada em Ulisses, como indução fundamentada em detalhes significantes que se revelam à margem da percepção: a arte do detetive, do especialista (o crítico especializado no estudo da autenticidade em história da arte), do psicanalista pertence ao paradigma cinegético.

> Talvez a própria idéia de narração — observava Ginzburg — [...] tenha surgido, pela primeira vez, numa sociedade de caçadores, da experiência do deciframento de indícios mínimos. [...] O caçador teria sido o primeiro a "contar uma história" porque era o único capaz de ler, nas pegadas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela sua presa, uma série coerente de acontecimentos.[50]

Esse modelo de narrativa, superior àqueles, antropológico ou ético, nos quais Frye e Ricœur se fundamentavam para reabilitar a *mimèsis*, faz dela igualmente um conhecimento. A *mimèsis* não tem, pois, nada mais de uma cópia. Ela constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano, segundo uma análise da narrativa muito diferente da sintaxe que os adversários da *mimèsis* procuravam elaborar, e que inclui o tempo do reconhecimento. Certamente a teoria literária já havia relido a *Poética*, acentuando o *muthos*, a sintaxe da narrativa, mas não a *dianoia* nem a *anagnôrisis*, não o sentido nem a interpretação. De diferentes maneiras a *mimèsis* foi religada ao mundo.

OS MUNDOS FICCIONAIS

O triunfo fácil da teoria da literatura sobre a *mimèsis* dependia de uma concepção simplista e exacerbada da referência lingüística: ou a alucinação ou nada. Mas outras teorias da referência mais sutis estão à nossa disposição há muito tempo: elas permitem que repensemos as relações da literatura com a realidade e desse modo inocentar igualmente a *mimèsis*. Esta explora as propriedades referenciais da linguagem comum, ligadas sobretudo aos índices, aos dêiticos e aos nomes próprios. Mas o problema é o seguinte: a condição lógica (pragmática) de a referência ser possível é a existência de alguma coisa a respeito da qual proposições verdadeiras ou falsas sejam possíveis. Para que haja referência a alguma coisa, é preciso que essa coisa exista (a proposição: "o rei da França é calvo", lembremo-nos, não é verdadeira nem falsa). Em outras palavras: a referência pressupõe a existência; alguma coisa deve existir para que a linguagem possa referir-se a ela.

Ora, em literatura, as expressões referenciais propriamente ditas são em número limitado: na primeira página de *Le Père Goriot* [O Pai Goriot], Paris e a rua Neuve-Sainte-Geneviève têm referências mundanas, mas não Madame Vauquer, nem sua pensão, nem o *velho* Goriot, que não existem fora do romance. No entanto, o narrador exclama já à segunda página: "Ah! saibam todos: este drama não é nem uma ficção, nem um romance. *All is true.*" Nem por isso o leitor abandona o livro; continua a leitura como se nada houvesse acontecido. Em *Um Coração Simples*, a palavra "barômetro" não é propriamente referencial, já que o barômetro não existe fora do romance. Se a proposição existencial não é realizada, poderia, contudo, a linguagem da ficção ser referencial? Quais seriam os referentes num mundo de ficção? Os lógicos analisaram esse problema. Num romance, responderam eles, a palavra parece ter uma referência; ela cria uma ilusão de referência; ela imita as propriedades referenciais da linguagem comum. Assim, Austin, em *Quand Dire, c'Est Faire* [Quando Dizer É Fazer] (1962), situava a literatura à margem dos atos de linguagem (*speech acts*, segundo o termo de Searle). Para que haja um ato de linguagem, por exemplo, um performativo em palavras como "Eu prometo que...", ele propunha na realidade esta condição: "Ninguém negará, penso eu, que estas palavras devam ser pronunciadas 'seriamente', e de maneira a serem tomadas 'a sério' [...]. Não devo estar brincando, por exemplo, nem escrevendo um poema."[51] Como acontece no caso de uma brincadeira ou de uma encenação teatral, o poema não nos obriga a nada.

> Uma enunciação performativa será considerada *particularmente* oca ou vazia, se, por exemplo, ela for formulada por um ator no palco, ou introduzida num poema [...]. É claro que em tais circunstâncias a linguagem não é empregada seriamente, nem de maneira particular, mas é claro que se trata de um uso parasitário em relação ao uso normal — parasitismo cujo estudo tem a ver com a área do enfraquecimento da linguagem.[52]

Austin assimilava a poesia à brincadeira, já que lhe faltava seriedade, e a língua literária era fruto de um parasitismo e de um enfraquecimento da língua comum. Essas metáforas podem chocar aqueles que gostam da literatura e preferem pensar que a língua literária, ao contrário, é superior e não inferior à língua comum, mas elas têm o mérito de acentuar por que e como os enunciados da ficção diferem dos enunciados da vida corrente. Searle, por sua vez, descreveu o enunciado de ficção como uma asserção fingida, já que não responde às condições pragmáticas (sinceridade, compromisso, capacidade de provar o que diz) da asserção autêntica.[53] Em poesia, um ato de linguagem aparente não é realmente um ato de linguagem, mas somente a *mimèsis* de um ato de linguagem real. A apóstrofe à Morte, ao fim do poema "Voyage", por exemplo: "Verta sobre nós teu veneno para que ele nos reconforte!", não é realmente uma ordem, mas somente uma imitação de uma ordem, um ato de linguagem fictício que se inscreve num ato de linguagem real, que é escrever um poema.

Assim, na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema. A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura.

Não resta dúvida que o uso ficcional da linguagem infringe o axioma de existência dos lógicos: "Não se pode fazer referência senão àquilo que existe." Recentemente, entretanto, a filosofia analítica, até então consagrada exclusivamente às relações da linguagem com a realidade, exceção feita às frases do gênero "O rei da França é calvo", interessou-se cada vez mais pelos mundos possíveis, dos quais os mundos ficcionais são uma variável. Ao invés de destacar uma parte da linguagem comum, a fim de isolar uma linguagem bem formulada, a da lógica, como se fazia desde Aristóteles, os filósofos da linguagem tornaram-se mais tolerantes para com as práticas linguageiras existentes, ou mais curiosos em relação às suas práticas, e interessaram-se, pois, pelos mundos produzidos pelos jogos de linguagem; procuraram analisá-los. Assim, a reflexão sobre a referência literária foi reaberta no âmbito da semântica dos mundos possíveis ou ficcionais.

Os acontecimentos de um romance, escreve Pavel no *Univers de la Fiction* [Universo da Ficção] (1988), onde estuda os trabalhos dos filósofos sobre os mundos possíveis, têm "um tipo de realidade que lhes é própria",[54] uma realidade contígua à realidade dos mundos reais. Tradicionalmente, os filósofos consideravam que os seres de ficção não tinham estatuto ontológico, assim, todas as proposições a seu respeito não eram nem verdadeiras nem falsas, mas simplesmente mal formuladas e inapropriadas. A frase "O *velho* Goriot estava às oito horas e meia na rua Dauphine", não era a seu ver pertinente. No entanto, essa frase existe: nos mundos possíveis, para que proposições sejam válidas, não é necessário que tratem do mesmo repertório de indivíduos que no mundo real; basta pedir aos indivíduos dos mundos possíveis que sejam compatíveis com o mundo real. Como já dizia Aristóteles: "O papel do poeta é de dizer não o que se realiza realmente, mas o que poderia realizar-se na ordem do verossímil e do necessário." (1451a 36) Em outras palavras, a referência funciona nos mundos ficcionais enquanto permanecem compatíveis com o mundo real, mas ela seria bloqueada se o *velho* Goriot começasse de repente a desenhar círculos quadrados. A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais (a Revolução Francesa está bem presente em *O Pai Goriot*), e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas. Pavel conclui:

> Em muitas situações históricas, os escritores e seu público consideram como ponto pacífico que a obra literária descreve conteúdos que são efetivamente possíveis e têm relação com o mundo real. Essa atitude corresponde à literatura realista, no sentido amplo do termo. Considerado assim, o realismo não é, pois, unicamente um conjunto de convenções estilísticas e narrativas, mas uma atitude fundamental referente às relações entre o universo real e a verdade dos textos literários. Numa perspectiva realista, o critério de verdade ou falsidade de uma obra literária e de seus detalhes é baseado na noção de possibilidade [...] em relação ao universo real.[55]

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa "suspensão voluntária da incredulidade".

O MUNDO DOS LIVROS

"O livro é um mundo", observava Barthes em *Crítica e Verdade*. "O crítico diante do livro se encontra nas mesmas condições de palavra que o escritor diante do mundo."[56] Baseado nesta afirmação — o livro é um mundo —, ele concluía pela similitude de situação entre o escritor e o crítico, uma identidade entre a literatura em primeiro grau e a literatura em segundo grau. Essa equação, confortável para a crítica, conheceu seu momento de glória. O crítico seria, também ele, um escritor completo, porque ele fala do livro como o escritor fala do mundo. A questão é que Barthes afirma, por outro lado, que o escritor, diante do mundo, não fala do mundo, mas do livro, porque a linguagem é impotente diante do mundo. O crítico está diante do livro como o escritor está diante do mundo, mas o escritor não está nunca diante do mundo; há sempre o livro entre ele e o mundo. A proposição "o livro é um mundo" é obviamente reversível, e ela não é a verdadeira premissa da teoria, que permitiria fundar logicamente o parentesco, ou até a identidade, entre crítico e escritor; a verdadeira premissa é a proposição inversa: "o mundo é um livro", ou "o mundo já é (*sempre já*) um livro". O crítico é também um escritor porque o escritor já é um crítico; o livro é um mundo porque o mundo é um livro. Barthes escreve "o livro é um mundo" quando deveria escrever "o mundo é um livro", ou, então, "não é mais do que um livro", ao mesmo tempo para se conformar com a idéia do arbitrário da língua e para justificar a identidade entre o crítico e o escritor. Mas a negação da realidade, proclamada pela teoria literária, não é mais que uma negação, ou o que Freud chama de uma *denegação*, isto é, uma negação que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoercível de que o livro fala "apesar de tudo" do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um "quase-mundo", como falam os filósofos analíticos a respeito da ficção.

Na realidade, o conteúdo, o fundo, o real nunca foram totalmente alijados da teoria literária. Talvez até possamos dizer que a negação da referência observada pelos teóricos não tenha sido mais que um álibi para poder continuar falando do realismo, não da poesia pura, não do romance puro, apesar de sua adesão formal ao movimento literário modernista e vanguardista. Assim, a narratologia e a poética foram autorizadas a continuar a ler verdadeiros bons romances, mas como se não tocassem neles, sem beber desse vinho, sem ser por eles enganados. O fim da representação teria sido um mito, pois crê-se num mito e ao mesmo tempo não se crê nele. Esse mito foi alimentado por algumas frases tiradas de Mallarmé: "Tudo, no mundo, existe para culminar num livro", ou de Flaubert e de seu sonho de um "livro sobre nada". Paul de Man, como sempre o analista mais duro em relação aos encantos da teoria, observava, no entanto, que, mesmo em Mallarmé, o real nunca está de todo ausente em substituição a uma lógica puramente alegórica. Se Mallarmé postula um limite não referencial para a poesia e tende de fato a reduzir o papel da referência em poesia, sua obra não se situa porém nesse limite, que a tornaria afinal de contas inútil, mas mais ou menos longe da assíntota que a ela conduz. Mallarmé, dizia ele, permanece um "poeta da representação", pois "a poesia não renuncia tão facilmente e a tão baixo custo à sua função mimética [...]."[57] Mas é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão a gosto dos literatos — fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação — que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface.

CAPÍTULO IV

O LEITOR

Depois de "O que é a literatura?", "Quem fala?", e "Sobre quê?", a pergunta "Para quem?" parece inevitável. Depois da *literatura*, do *autor* e do *mundo*, o elemento literário a ser examinado com maior urgência é o *leitor*. O crítico do romantismo M. H. Abrams descrevia a comunicação literária partindo do modelo elementar de um triângulo, cujo centro de gravidade era ocupado pela obra, e cujos três ápices correspondiam ao mundo, ao autor e ao leitor. A abordagem objetiva, ou formal, da literatura se interessa pela obra; a abordagem expressiva, pelo artista; a abordagem mimética, pelo mundo; e a abordagem pragmática, enfim, pelo público, pela audiência, pelos leitores. Os estudos literários dedicam um lugar muito variável ao leitor, mas, para que se veja com maior clareza, como acontece com o autor e com o mundo, não é inoportuno partir novamente dos dois pólos que reúnem as posições antitéticas: de um lado, as abordagens que ignoram tudo do leitor, e do outro, as que o valorizam, ou até o colocam em primeiro plano na literatura, identificam a literatura à sua leitura. Em relação ao leitor, as teses são tão radicais quanto em relação à intenção e à referência, e, naturalmente, elas não são independentes das precedentes. Meu procedimento consistirá ainda uma vez em opô-las, em criticá-las e procurar uma saída para essa terceira alternativa em que nos fechamos.

A LEITURA FORA DO JOGO

Sem remontarmos a muito longe no tempo, a controvérsia sobre a leitura opôs, por exemplo, o impressionismo e o positivismo no final do século XIX. A crítica científica (Brunetière), depois a histórica (Lanson) criara polêmica contra o que ela chamava de crítica impressionista (Anatole France, sobretudo), que expunha seus sentimentos sobre a literatura, toda semana, nas crônicas dos jornais e revistas. A essa crítica que cultiva o gosto, procede por simpatia, fala de sua experiência, de suas reações, segundo a tradição humanista, representada exemplarmente pelos elogios que Montaigne fazia da leitura como cultura do *bonnête homme*, opõe-se a necessidade da distância, da objetividade, do método. "Para falar francamente", confessava, então, Anatole France, "o crítico deveria dizer: 'Senhores, eu vou falar de mim, a respeito de Shakespeare, a respeito de Racine.'" Em contraste com essa primeira leitura de amadores e de ledores, a leitura pretensamente culta, atenta, conforme a expectativa do texto, é uma leitura que se nega ela própria como leitura. Para Brunetière e Lanson, cada um à sua maneira, trata-se de escapar ao leitor e aos seus caprichos, não de anular, mas enquadrar suas impressões pela disciplina, atingir a objetividade no tratamento da própria obra. "O exercício da explicação", escrevia Lanson, "tem como objetivo e, quando bem praticado, como efeito, criar nos estudantes o hábito de ler atentamente e interpretar fielmente os textos literários".[1]

Uma outra negação da leitura, baseada em premissas bem diferentes, mas contemporânea, se encontra em Mallarmé, que afirmava em "Quant au Livre" [Quanto ao Livro]: "Impersonificado, o volume, na medida em que se se separa dele como autor, não pede a abordagem do leitor. Tal, saiba entre os accessórios humanos, ele se realiza sozinho: fato, sendo."[2] O livro, a obra, cercados por um ritual místico, existem por si mesmos, desgarrados ao mesmo tempo de seu autor e de seu leitor, em sua pureza de objetos autônomos, necessários e essenciais. Do mesmo modo que a escritura da obra moderna não pretende ser expressiva, sua leitura não reivindica identificação por parte de ninguém.

Apesar da querela sobre a intenção do autor, o historicismo (remetendo a obra a seu contexto original) e o formalismo (pedindo a volta ao texto, em sua imanência) concordaram durante muito tempo em banir o leitor, cuja exclusão foi mais clara e expressamente formulada pelos *New Critics* americanos do entreguerras. Eles definiam a obra como uma unidade orgânica auto-suficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada (*close reading*), isto é, uma leitura idealmente objetiva,

descritiva, atenta aos paradoxos, às ambigüidades, às tensões, fazendo do poema um sistema fechado e estável, um monumento verbal, de estatuto ontológico tão distanciado de sua produção e de sua recepção quanto em Mallarmé. Segundo seu adágio — "Um poema não deve significar, mas ser" — eles recomendavam a dissecção do poema em laboratório para dele retirar as virtuosidades de sentido. Os *New Critics* denunciavam assim o que eles chamavam de "ilusão afetiva" (*affective fallacy*), a seus olhos equivalente da ilusão intencional (*intentional fallacy*) da qual era imperioso paralelamente desprender-se. "A ilusão afetiva, escrevia Wimsatt e Beardsley, é uma confusão entre o poema e seus *resultados* (o que ele *é* e o que ele *faz*)."[3]

Porém, um dos fundadores do *New Criticism*, o filósofo I. A. Richards, não ignorava o problema enorme levantado pela leitura empírica nos estudos literários. Em seus *Principles of Literary Criticism* [Princípios de Crítica Literária] (1924), ele começava distinguindo comentários técnicos tratando do objeto literário, comentários críticos tratando da experiência literária e aprovava essa experiência a partir do modelo criado por Matthew Arnold e pela crítica vitoriana, fazendo da literatura, enquanto substituto da religião, o catecismo moral da nova sociedade democrática. Mas, logo depois, Richards adotou um ponto de vista decididamente anti-subjetivista, reforçado posteriormente pelas experiências que tentou com a leitura e que foram relatadas em *Practical Criticism* [Crítica Prática] (1929). Durante anos, Richards pediu a seus alunos de Cambridge para "comentar livremente", de uma semana para outra, alguns poemas que ele lhes apresentava, sem citar o nome do autor. Na semana seguinte, ele dava suas aulas sobre tais poemas, ou melhor, sobre os comentários dos estudantes sobre os poemas. Richards lhes aconselhava a fazer leituras sucessivas dos textos dados (em média raramente menos de quatro, e um máximo de doze) e pedia que anotassem por escrito suas reações a cada leitura. Os resultados foram de maneira geral pobres, até desastrosos (aliás, nós nos perguntamos sobre o tipo de perversão que levou Richards a continuar sua experiência por tanto tempo); esses resultados se caracterizavam por uma determinada quantidade de traços típicos: imaturidade, arrogância, falta de cultura, incompreensão, clichês, preconceitos, sentimentalismo, psicologia popular etc. O conjunto dessas deficiências tornava-se um obstáculo ao efeito do poema sobre os leitores. Porém, ao invés de concluir por um relativismo radical, um ceticismo epistemológico absoluto em relação à leitura, como farão mais tarde, baseados na mesma evidência dessa troca, os adeptos do primado da recepção (como Stanley Fish, do qual falaremos mais adiante), Richards manteve, contra tudo e todos, a convicção de que esses obstáculos poderiam ser eliminados pela educação; esta lhes daria acesso à possibilidade de uma compreensão plena e perfeita de um poema, por assim dizer, *in vitro*. A má compreensão e o contra-senso, afirmava Richards, não são acidentes mas, ao contrário, constituem o curso normal e provável das coisas na leitura de um poema. A leitura, em geral, fracassa diante do texto: Richards é um dos raros críticos que ousaram fazer esse diagnóstico catastrófico. A constatação desse estado de fato não o levou, no entanto, à renúncia. Ao invés de concluir pela necessidade de uma hermenêutica que pesquisasse o contra-senso e a má compreensão, como a de Heidegger e de Gadamer, ele reafirmou os princípios de uma leitura rigorosa que corrigiria os erros habituais. A poesia pode ser desconcertante, difícil, obscura, ambígua, mas o problema principal está com o leitor, a quem é preciso ensinar a ler mais cuidadosamente, a superar suas limitações individuais e culturais, a "respeitar a liberdade e a autonomia do poema".[4] Em outros termos, na opinião de Richards, essa experiência prática especialmente interessante, relacionada com a idiossincrasia e com a anarquia da leitura, longe de questionar os princípios do *New Criticism*, ao contrário, reforçava a necessidade teórica da leitura fechada, objetiva, descompromissada do leitor.

Para a teoria literária, nascida do estruturalismo e marcada pela vontade de descrever o funcionamento neutro do texto, o leitor empírico foi igualmente um intruso. Ao invés de favorecer a emergência de uma hermenêutica da leitura, a narratologia e a poética, quando chegaram a atribuir um lugar ao leitor em suas análises, contentaram-se com um leitor abstrato ou perfeito: limitaram-se a descrever as imposições textuais objetivas que regulam a performance do leitor concreto, desde que, evidentemente, ele se conforme com o que o texto espera dele. O leitor é, então, uma função do texto, como o que Riffaterre denominava o *arquileitor*, leitor omnisciente ao qual nenhum leitor real poderia identificar-se, em virtude de suas faculdades interpretativas limitadas. Em geral, pode-se dizer

que, para a teoria literária — da mesma forma que os textos individuais são julgados secundários em relação ao sistema universal ao qual eles acedem, ou da mesma forma que a *mimèsis* é considerada um subproduto da *sèmiosis* — a leitura real é negligenciada em proveito de uma teoria da leitura, isto é, da definição de um leitor competente ou ideal, o leitor que pede o texto e que se curva à expectativa do texto.

Assim, a desconfiança em relação ao leitor é — ou foi durante muito tempo — uma atitude amplamente compartilhada nos estudos literários, caracterizando tanto o positivismo quanto o formalismo, tanto o *New Criticism* quanto o estruturalismo. O leitor empírico, a má compreensão, as falhas da leitura, como ruídos e brumas, perturbam todas essas abordagens, quer digam respeito ao autor ou ao texto. Daí a tentação, em todos esses métodos, de ignorar o leitor ou, quando reconhecem sua presença, como é o caso de Richards, a tentação de formular sua própria teoria como uma disciplina da leitura ou uma leitura ideal, visando remediar as falhas dos leitores empíricos.

A RESISTÊNCIA DO LEITOR

Lanson, apesar de sua teimosia positivista, ficara abalado com os argumentos de Proust a favor da leitura, que ele resumia nestes termos: "Não se atingiria nunca o livro, mas sempre um espírito reagindo [ao] livro e misturando-se a ele, o nosso, ou o de um outro leitor."[5] Não poderia haver acesso imediato, puro, ao livro. Proust sustentara esse ponto de vista herético em 1907, nas "Jornadas de Leitura" (prefácio à sua tradução de *Sésame et les Lys* [Sésame e os Lírios], de Ruskin, duas conferências sobre a leitura, na tradição vitoriana da religião do livro), em seguida em *O Tempo Redescoberto*. Aquilo de que nos lembramos, aquilo que marcou nossas leituras da infância, dizia Proust, afastando-se do moralismo ruskiano, não é o próprio livro, mas o cenário no qual nós o lemos, as impressões que acompanharam nossa leitura. A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor. Como Proust repetirá em *O Tempo Redescoberto*, o leitor aplica o que ele lê à sua própria situação, por exemplo, a seus amores, e "o escritor não deve se ofender se o travesti der às suas heroínas um rosto masculino".[6] O *abbé* Prévost não descreve Manon, cuja aparência física permanece misteriosa, só diz que ela é "encantadora" e "amável"; contenta-se em lhe dar "a aparência do próprio Amor", a fim de que cada leitor possa conferir-lhe os traços que seriam para ele os traços do ideal. Assim, o escritor, o livro controlam muito pouco o leitor:

> Só por um hábito cultivado na linguagem falsa dos prefácios e das dedicatórias o escritor diz: "meu leitor". Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo.[7]

O leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro. Essa tese proustiana aterrorizava Lanson, que contava com a estatística para corrigir essa impressão de desordem:

> Poder-se-ia ainda fazer a coletânea e a classificação das impressões subjetivas. Talvez então se apreendesse um elemento permanente e comum de interpretação que poderia ser explicado por uma propriedade real da obra, determinando quase sempre uma modificação quase idêntica dos espíritos.[8]

Atribuindo a Proust a imensa variedade de respostas individuais à literatura, Lanson acreditava que, em média, apesar de tudo, as reações dos leitores não eram tão singulares e inclassificáveis. Mas as pesquisas contemporâneas de Richards com seus estudantes de Cambridge nos fazem duvidar que sondagens possam levar "a um elemento permanente e comum de interpretação", algo como o *sentido* em oposição à *significação*, segundo a terminologia de Hirsch, descrita anteriormente e, conseqüentemente, que a estatística seja capaz de recriar um objetivismo literário, a despeito de Proust.

A autoridade de Proust pesou cada vez mais nessa visão privativa da leitura. Nesse caso, escritura e leitura coincidem:

a leitura será uma escritura, da mesma forma que a escritura era uma leitura, já que em *O Tempo Redescoberto*, a escritura é descrita como a tradução de um livro interior. E a leitura como uma nova tradução num outro livro interior. "O dever e a tarefa de um escritor", concluía Proust, "são os de um tradutor".[9] Na tradução, a polaridade escritura e leitura se esvanesce. Em termos saussurianos, dir-se-á que se o texto se apresenta como uma fala (*parole*) em relação aos códigos e às convenções da literatura, ele se oferece também à leitura, como uma língua (*langue*), à qual ele associará sua própria fala. Através do livro, ao mesmo tempo *parole* e *langue*, são duas consciências que se comunicam. Assim, a crítica criadora, de Albert Thibaudet a Georges Poulet, definirá o gesto crítico partindo de uma empatia que esposa o movimento da criação.

A hermenêutica fenomenológica (já evocada no Capítulo II) tem também favorecido o retorno do leitor à cena literária, associando todo sentido a uma consciência. Em *O que É a Literatura?*, Sartre vulgarizava a versão fenomenológica do papel do leitor nestes termos:

> O ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o autor existisse sozinho, ele poderia escrever tanto quanto quisesse, nunca a obra como *objeto* seria conhecida e seria preciso que ele desistisse de escrever ou se desesperasse. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos.[10]

Estamos longe de Mallarmé e da obra considerada como monumento, ou ainda de Valéry que, em seu "Curso de Poética", afastava o "consumidor" tanto quanto o "produtor" para interessar-se exclusivamente pela "própria obra, enquanto coisa sensível".[11]

Na esteira de Proust e da fenomenologia, são numerosas as abordagens teóricas que revalorizaram a leitura — tanto a primeira leitura quanto as posteriores —, como a estética da recepção, identificada com a escola de Constance (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss), ou a *Reader-Response Theory* (teoria do efeito de leitura), segundo sua denominação americana (Stanley Fish, Umberto Eco). Barthes também aproximou-se pouco a pouco do leitor: em *S/Z*, o código que ele denomina "hermenêutico" é definido como um conjunto de enigmas que compete ao leitor desvendar, como faz um caçador ou um detetive, através de um trabalho com os indíces. Estes são desafios, pequenas sacudidelas de sentido. Sem esse trabalho o livro fica inerte. Mas Barthes persiste em abordar a leitura pelo lado do texto, concebido como um programa (o código hermenêutico) ao qual o leitor é submetido. Ora, a questão central de toda reflexão sobre a leitura literária que queira afastar-se da alternativa subjetivismo e objetivismo, ou impressionismo e positivismo, questão, aliás, bem colocada pela discussão entre Proust e Lanson, é a da *liberdade* concedida ao leitor pelo texto. Na leitura como interação dialética entre o texto e o leitor, como descreve a fenomenologia, qual seria a parte de restrição imposta pelo texto? E qual é a parte de liberdade conquistada pelo leitor? Em que medida a leitura é programada pelo texto, como pensava Riffaterre? E em que medida o leitor pode, ou deve, preencher as lacunas do texto a fim de ler, no texto atual, em filigrana, os outros textos virtuais?

Muitas questões são levantadas a respeito da leitura, mas todas elas remetem ao problema crucial do jogo da liberdade e da imposição. Que faz do texto o leitor quando lê? E o que é que o texto lhe faz? A leitura é ativa ou passiva? Mais ativa que passiva? Ou mais passiva que ativa? Ela se desenvolve como uma conversa em que os interlocutores teriam a possibilidade de corrigir o tiro? O modelo habitual da dialética é satisfatório? O leitor deve ser concebido como um conjunto de reações individuais ou, ao contrário, como a atualização de uma competência coletiva? A imagem de um leitor em *liberdade vigiada*, controlado pelo texto, seria a melhor?

Antes de analisar o retorno do leitor ao centro dos estudos literários, falta, entretanto, elucidar o termo *recepção*, com o qual muitas vezes a pesquisa sobre a leitura se disfarça atualmente.

RECEPÇÃO E INFLUÊNCIA

Na verdade, a história literária não ignorara tudo da recepção. Quando se queria ridicularizar o lansonismo, acusava-se não somente o fetichismo das "fontes", mas também a pesquisa

obcecada das "influências". Sob esse aspecto, naturalmente sempre o da produção da literatura, com a mediação do autor — uma influência tornava-se uma fonte — levava-se em consideração a recepção, não sob a forma de leitura, mas, ao contrário, sob a forma de uma obra que dava origem à escritura de outras obras. Os leitores, na maioria das vezes, só eram levados em consideração quando se tornavam outros autores, através da noção de "destino de um escritor", um destino essencialmente literário. Na França, foi esse o ponto de partida da literatura comparada, com a produção de grandes teses, como a de Fernand Baldensperger, *Goethe na França* (1904). Sobre este tema não há limites às variações. Em muitas edições comentadas, encontra-se uma seção sobre os "Julgamentos Contemporâneos" e uma outra sobre a "Influência" da obra, presente até nos libretos de ópera e roteiros de filme extraídos dela. Conseqüentemente, mede-se o destino de uma obra pela sua influência sobre as obras posteriores, não pela leitura dos que a amam.

Naturalmente, há também exceções: o grande artigo de Lanson para o centenário das *Meditações*, de Lamartine, em 1921, é uma preciosa pesquisa sociológica e histórica sobre a difusão de uma obra literária. E Lanson sonhava com uma história total do livro e da leitura na França. Entretanto, como veremos no Capítulo VI, são os historiadores da escola dos *Anais* que se entregaram recentemente à execução desse programa. Graças a eles, a leitura passou a ocupar realmente o primeiro plano dos trabalhos históricos, mas enquanto instituição social. Com o nome de estudos da recepção, não se pensou, contudo, nem na tradicional atenção da história literária aos problemas de destino e de influência, nem ao setor da nova história social e cultural consagrada à difusão do livro, mas na análise mais restrita da leitura como reação individual ou coletiva ao texto literário.

O LEITOR IMPLÍCITO

Fiéis à antiga distinção entre *poiesis* e *aisthèsis*, ou da "produção" e do "consumo", como dizia Valéry, os estudos recentes da recepção interessaram-se pela maneira como uma obra *afeta* o leitor, um leitor ao mesmo tempo passivo e ativo, pois a paixão do livro é também a ação de lê-lo. A análise da recepção visa ao efeito produzido no leitor, individual ou coletivo, e sua resposta — *Wirkung*, em alemão, *response*, em inglês — ao texto considerado como estímulo. Os trabalhos desse gênero se repartem em duas grandes categorias: por um lado, os que dizem respeito à fenomenologia do ato individual de leitura (originalmente em Roman Ingarden, depois em Wolfgang Iser), por outro lado, aqueles que se interessam pela hermenêutica da resposta pública ao texto (em Gadamer e particularmente Hans Robert Jauss).

O ponto de partida comum dessas categorias remonta à fenomenologia como reconhecimento do papel da consciência na leitura: "O objeto literário" — escrevia Sartre — "é um estranho pião que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é preciso um ato concreto que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura puder durar."[12] Enquanto tradicionalmente o objeto literário era concebido no espaço como um volume, pelo menos desde a imprensa e a força do modelo do livro (em suas *Divagações*, Mallarmé opõe sistematicamente volume e interioridade do livro à superfície e à exposição do jornal), a fenomenologia insistiu sobre o tempo de ler. Os estudos da recepção se proclamam filhos de Roman Ingarden, fundador da estética fenomenológica no entreguerras, que via no texto uma estrutura potencial concretizada pelo leitor, na leitura, um processo que põe o texto em relação com normas e valores extra-literários, por intermédio dos quais o leitor dá sentido à sua experiência do texto. Encontra-se neste caso a noção de pré-compreensão como condição preliminar, indispensável a toda compreensão, que é uma outra maneira de dizer, como Proust, que não há leitura inocente, ou transparente: o leitor vai para o texto com suas próprias normas e valores. Mas Ingarden, como filósofo, descrevia o fenômeno da leitura bem abstratamente, sem dizer de maneira exata a latitude que o texto deixa ao leitor para preencher suas lacunas — por exemplo, a ausência de descrição de Manon — a partir de suas próprias normas, nem o controle que o texto exerce sobre a maneira como é lido, questões que logo se tornarão cruciais. Em todo caso, as normas e valores do leitor são modificados pela experiência da leitura. Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos — não somente no texto que lemos, mas em outros textos —, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros. A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás, sendo que um critério de coerência existe no princípio da pesquisa do sentido e das revisões contínuas pelas quais a leitura garante uma significação totalizante à nossa experiência.

Iser, em *Le Lecteur Implicite* [O Leitor Implícito] (1972) e em *L'Acte de Lecture* [O Ato de Leitura] (1976), retomou esse modelo para analisar o processo da leitura: "Efeitos e respostas", escreve ele, "não são propriedades nem do texto nem do leitor; o texto representa um efeito potencial que é realizado no processo da leitura".[13] Pode-se dizer que o texto é um dispositivo potencial baseado no qual o leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo. Segundo Iser,

> a obra literária tem dois pólos, [...] o artístico e o estético: o pólo artístico é o texto do autor e o pólo estético é a realização efetuada pelo leitor. Considerando esta polaridade, é claro que a própria obra não pode ser idêntica ao texto nem à sua concretização, mas deve situar-se em algum lugar entre os dois. Ela deve inevitavelmente ser de caráter virtual, pois ela não pode reduzir-se nem à realidade do texto nem à subjetividade do leitor, e é dessa virtualidade que ela deriva seu dinamismo. Como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento.[14]

O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura. Iser analisa esse processo combinando, não sem ecletismo, o modelo fenomenológico com outros, como o modelo formalista.

Como em Ingarden, o texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura. A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor.

> O sentido deve ser o produto de uma interação entre os sinais textuais e os atos de compreensão do leitor. E o leitor não pode desprender-se dessa interação; ao contrário, a atividade estimulada nele o ligará necessariamente ao texto e o induzirá a criar as condições necessárias à eficácia desse texto. Como o texto e o leitor se fundem assim numa única situação, a divisão entre sujeito e objeto não funciona mais; segue-se que o sentido não é mais um objeto a ser definido, mas um efeito a ser experimentado.[15]

O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o *texto instrui* e o *leitor constrói*. Em todo texto os pontos de indeterminação são numerosos, como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura. Barthes pensava igualmente que mesmo a literatura mais realista não era "operável", já que é insuficientemente precisa; no entanto, ele tirava disso um argumento contra a *mimèsis* e não a favor da leitura. Iser dirá que se a obra é estável, se ela permite a percepção de uma estrutura objetiva, suas concretizações possíveis não serão menos numerosas, serão na verdade inumeráveis.

Em Iser, a noção principal decorrente dessas premissas é a de *leitor implícito,* calcada na de *autor implícito,* que fora introduzida pelo crítico americano Wayne Booth em *The Rhetoric of Fiction* [A Retórica da Ficção] (1961). Posicionando-se na época contra o *New Criticism,* na querela sobre a intenção do autor (evidentemente ligada à reflexão sobre o leitor), Booth defendia a tese segundo a qual um autor nunca se retirava totalmente de sua obra, mas deixava nela sempre um substituto que a controlava em sua ausência: o autor implícito. Já era uma maneira de recusar o futuro clichê da morte do autor. Sugerindo, então, que o autor implícito tinha um correspondente no texto, Booth afirmava que o autor "constrói seu leitor, da mesma forma que ele constrói seu segundo eu, e [que] a leitura mais bem sucedida é aquela para a qual os eus construídos, autor e leitor, podem entrar em acordo".[16] Haveria, assim, em todo texto, construído pelo autor e complementar ao autor implícito, um lugar reservado para o leitor, o qual ele é livre para ocupar ou não. Por exemplo, no início de *O Pai Goriot:*

> Assim fará você, você que segura este livro com uma mão branca, você que se acomoda numa poltrona macia, dizendo: Talvez isto vá me divertir. Depois de ter lido os infortúnios secretos do *velho* Goriot, você jantará com apetite, debitando sua insensibilidade na conta do autor, taxando-o de exagerado, acusando-o de poeta. Ah! saiba disso: este drama não é nem uma ficção, nem um romance. *All is true,* ele é tão verdadeiro que cada um de seus elementos pode ser reconhecido em você, em seu coração talvez.

Aqui, o autor implícito se dirige ao leitor implícito (ou o narrador ao narratário), lança as bases de seu pacto, define as condições de entrada do leitor real no livro. O leitor implícito é uma construção textual, percebida como uma imposição pelo leitor real; corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto. Segundo Iser, o leitor implícito

> encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito — predisposições fornecidas, não por uma realidade empírica exterior, mas pelo próprio texto. Conseqüentemente, as raízes do leitor implícito como conceito são implantadas firmemente na estrutura do texto; trata-se de uma construção e não é em absoluto identificável com nenhum leitor real.[17]

Iser descreve um universo literário bem controlado, semelhante a um jogo de papéis programado. O texto pede ao leitor para obedecer às suas instruções:

> O conceito de leitor implícito é [...] uma estrutura textual, prefigurando a presença de um receptor, sem necessariamente defini-lo: esse conceito pré-estrutura o papel a ser assumido pelo receptor, e isso permanece verdadeiro mesmo quando os textos parecem ignorar seu receptor potencial ou excluí-lo como elemento ativo. Assim, o conceito de leitor implícito designa uma rede de estruturas que pedem uma resposta, que obrigam o leitor a captar o texto.[18]

O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real).

Baseado no leitor implícito, o ato da leitura consiste em concretizar a visão esquemática do texto, isto é, em linguagem comum, a imaginar os personagens e os acontecimentos, a preencher as lacunas das narrações e descrições, a construir uma coerência a partir de elementos dispersos e incompletos. A leitura se apresenta como uma resolução de enigmas (conforme aquilo que Barthes chamava de "código hermenêutico", ou de modelo cinegético, citado a propósito da *mimèsis*). Utilizando a memória, a leitura procede a um arquivamento de índices. A todo momento, espera-se que ela leve em consideração todas as informações fornecidas pelo texto até então. Essa tarefa é programada pelo texto, mas o texto a frustra também, necessariamente, pois uma intriga contém sempre falhas irredutíveis, alternativas sem escolha, e não poderia haver realismo integral. Em todo texto, existem obstáculos contra os quais a concretização se choca obrigatória e definitivamente.

Para descrever o leitor, Iser recorre não à metáfora do caçador ou do detetive, mas à do viajante. A leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma viagem através do texto. O leitor, diz Iser, tem um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto. O texto todo nunca está simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário. Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então.

Enfim, Iser insiste naquilo que ele chama de *repertório*, isto é, o conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à sua leitura. Mas também o texto apela para um repertório, põe em jogo um conjunto de normas. Para que a leitura se realize, um mínimo de interseção entre o repertório do leitor real e o repertório do texto, isto é, o leitor implícito, é indispensável. As convenções que constituem o repertório são reorganizadas pelo texto, que desfamiliariza e reforma os pressupostos do leitor sobre a realidade. Toda essa bela descrição deixa, no entanto, pendente

uma pergunta espinhosa: como se encontram, se defrontam praticamente o leitor implícito (conceitual, fenomenológico) e os leitores empíricos e históricos? Estes se curvam necessariamente às instruções do texto? E, se não se curvam, como detectar suas transgressões? No horizonte, surge uma interrogação difícil: a leitura real poderia constituir um objeto teórico?

A OBRA ABERTA

Sob a aparência do mais tolerante liberalismo, o leitor implícito, na verdade, só tem como escolha obedecer às instruções do autor implícito, pois é o *alter ego* ou o substituto dele. E o leitor real se encontra diante de uma alternativa radical: ou desempenhar o papel prescrito para ele pelo leitor implícito ou, então, recusar suas instruções; conseqüentemente, fechar o livro. Certamente, a obra é aberta (em todo caso, ela se abre pouco a pouco à leitura), mas somente para que o leitor lhe obedeça. A história das teorias da leitura nas útimas décadas foi a de uma liberdade crescente conferida ao leitor pelo texto. No momento, ele pode somente submeter-se ou demitir-se.

Entretanto, se o leitor real ainda não se libertou do leitor implícito, em Iser, ele goza, apesar de tudo, de um grau superior de liberdade em relação ao leitor tradicional, simplesmente porque os textos aos quais ele se refere, cada vez mais modernos, são cada vez mais indeterminados. Em conseqüência disso, cada vez mais o leitor tem que dar de si próprio para completar o texto. Estamos diante de um fenômeno já assinalado em relação à literariedade, identificada à desfamiliarização, e definida como um universal pelos formalistas russos, baseados na estética futurista particular na qual se encontravam. Nesse caso, para analisar os textos modernos, onde o papel do leitor implícito é menos detalhado do que num romance realista, uma descrição nova, mais aberta, da leitura, teve que ser elaborada, e ela foi logo eleita como modelo universal.

Inegavelmente essa teoria é atraente, talvez até demais. Ela oferece uma síntese de pontos de vista diversos sobre a literatura e parece reconciliar a fenomenologia e o formalismo numa descrição total, eclética da leitura. Eminentemente dialética, guiada por uma preocupação de equilíbrio prudente, a leitura faz parte da estrutura do texto e da interpretação do leitor, da indeterminação relativa e da participação controlada (da imposição e da liberdade). O leitor de Iser é um espírito aberto, liberal, generoso, disposto a fazer o jogo do texto. No fundo, é ainda um leitor ideal: extremamente parecido com um crítico culto, familiarizado com os clássicos, mas curioso em relação aos modernos. A experiência descrita por Iser é essencialmente a de um leitor culto, colocado diante dos textos narrativos pertencentes à tradição realista e principalmente ao modernismo. Na verdade, é a prática dos romances do século XX, que, aliás, retomam certas liberdades correntes no século XVIII, é a experiência de seus enredos frouxos e de seus personagens sem consistência, talvez mesmo sem nome, que permite analisar, retrospectivamente, a leitura (normal) dos romances do século XIX e das narrativas em geral. A hipótese implícita é que, diante de um romance moderno, cabe ao leitor informado fornecer, com a ajuda de sua memória literária, algo com que transformar um esquema narrativo incompleto numa obra tradicional, num romance realista ou naturalista virtual. Secundariamente, a norma de leitura pressuposta por Iser é, assim, o romance realista do século XIX, como um paradigma do qual toda leitura proviria. Mas que dizer do leitor que não recebeu essa iniciação tradicional ao romance, para quem a norma seria, por exemplo, o novo romance? Ou, então, o romance contemporâneo, às vezes qualificado de pós-moderno, fragmentário e desestruturado? Seu comportamento seria ainda regulado por uma busca de coerência baseada no modelo do romance realista?

Iser estende, enfim, a noção de desfamiliarização, oriunda do formalismo, às normas sociais e históricas. Enquanto os formalistas visavam sobretudo à poesia, que alterava principalmente a tradição literária, Iser, pensando no romance moderno mais do que na poesia, relaciona o valor da experiência estética com as mudanças que ela acarreta nos pressupostos do leitor sobre a realidade. Mas, então — uma outra restrição — essa teoria não sabe o que fazer das práticas de leitura que ignoram as imposições históricas que pesam sobre o sentido, que abordam, por exemplo, a literatura como um só conjunto sincrônico e monumental, à maneira dos clássicos.

À força de querer manter pares distintos, sincronia e diacronia, fenomenologia e formalismo, corre-se o risco de se estar de todos os lados, pelo menos tanto do lado dos antigos quanto do lado dos pós-modernos.

Mas a objeção mais séria já formulada contra essa teoria da leitura consistiu em criticá-la por dissimular seu tradicionalismo modernista, por suas referências ecumênicas. Ela confere ao leitor um papel (já que se aceitou desempenhá-lo) ao mesmo tempo livre e imposto, e essa reconciliação do texto com o leitor, deixando de lado o autor, parece evitar os obstáculos habituais da teoria literária, principalmente o binarismo e as antíteses exarcebadas. Como em toda busca pelo meio-termo, no entanto, não se deixou de criticar sua abordagem conservadora. A liberdade concedida ao leitor está na verdade restrita aos pontos de indeterminação do texto, entre os lugares plenos que o autor determinou. Assim, o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo: ele continua a determinar o que é determinado e o que não o é. Essa estética da recepção, apresentada como um avanço da teoria literária, poderia bem não ter sido, afinal de contas, mais que uma tentativa para salvar o autor, conferindo-lhe uma embalagem nova. O crítico britânico Frank Kermode não se enganava a esse respeito. Ele afirmava que, com a estética da recepção de Iser, a teoria literária havia enfim se encontrado com o senso comum (*literary theory has now caught up with common sense*).[19] Todo mundo sabe, lembrava Kermode, que os leitores competentes lêem os mesmos textos de modo diferente dos outros leitores, mais a fundo, mais sistematicamente, e isso basta para provar que um texto não está plenamente determinado. Aliás, os professores dão as melhores notas aos estudantes que se afastam mais — sem, no entanto, fazer contra-sensos ou cair no absurdo — da leitura "normal" de um texto, aquela que fazia parte do repertório até então. No fundo, a estética da recepção não diz nada mais do que diria uma observação empírica, atenta, da leitura, e ela poderia bem não ser senão uma formalização do senso comum, o que, afinal de contas, já não seria tão mal. Para Kermode, isso era um elogio, mas há elogios comprometedores, que não fazem falta.

Os partidários de uma maior liberdade do leitor criticaram, pois, a estética da recepção por voltar sub-repticiamente ao autor como norma, ou como instância que define as áreas de jogo no texto, e assim sacrificar a teoria pela opinião corrente. Nesse aspecto, Iser foi atacado em particular por Stanley Fish, que lamentou que a pluralidade de sentido reconhecida no texto não seja infinita ou ainda que a obra não esteja realmente aberta, mas simplesmente entreaberta. A posição moderada de Iser, sem dúvida conforme ao senso comum, que reconhece que as leituras podem ser diversas (como negar a evidência?), mas que identifica imposições no texto, não tem certamente a radicalidade da tese de Umberto Eco, para quem toda a obra de arte é aberta a um leque ilimitado de leituras possíveis, ou ainda da tese de Michel Charles para quem a obra atual não tem maior peso do que a infinidade das obras virtuais que sua leitura sugere.

O HORIZONTE DE EXPECTATIVA (FANTASMA)

A estética da recepção tem uma primeira vertente, ligada à fenomenologia, interessada no leitor individual, e representada por Iser, mas também uma segunda vertente, onde a tônica recai sobretudo na dimensão coletiva da leitura. Seu fundador e porta-voz mais eminente foi Hans Robert Jauss, que pretendia renovar, graças ao estudo da leitura, a história literária tradicional, condenada por sua preocupação excessiva, senão exclusiva, com os autores. Coloco aqui seu fantasma, pois esta vertente será abordada no Capítulo VI, que trata da literatura e da história, mas ela estuda também de perto o valor, a formação do cânone, e o Capítulo VII poderia comportá-la. Essa ubiqüidade é aliás sinal de um problema e, como se verá, pode-se fazer-lhe a mesma crítica que se faz à teoria de Iser: ser conciliadora, equilibrada, demasiado abrangente, tendo como conseqüência, por um desvio, a relegitimação de nossos velhos estudos sem modificá-los muito, contrariamente ao que pretendia.

No momento, retenhamos simplesmente que Jauss chama de *horizonte de expectativa* o que Iser chamava de *repertório*: o conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor (ou de uma classe de leitores) num dado momento; o sistema de normas que define uma geração histórica.

O GÊNERO COMO MODELO DE LEITURA

Dentre os sete elementos que guardei para descrever teoricamente a literatura, para definir a rede dos pressupostos que todos fazemos a seu respeito, quando falamos de um texto, o gênero não está incluído. Porém, a teoria dos gêneros é um ramo dos estudos literários bem desenvolvido, aliás um dos mais dignos de confiança. O gênero aparece como o princípio mais evidente de generalização, entre as obras individuais e os universais da literatura, e a *Poética* de Aristóteles é um esboço da teoria dos gêneros. Assim, sua ausência no conjunto de capítulos deste livro deve ter causado estranhamento. Mas o gênero não faz parte das questões fundamentais, inevitáveis, imediatas — "Quem fala? De quê? Para quem?" — levantadas tanto pela teoria literária quanto pelo senso comum, ou então, se o gênero faz parte dessas questões, é na dependência de uma outra questão elementar. Assim, há pelo menos dois lugares em que a questão do gênero poderia ser tratada neste livro: no próximo capítulo, e a propósito do estilo, pois a origem histórica da noção de estilo é a de *genus dicendi* — esboço rudimentar de uma classificação genérica do princípio da tripartição clássica dos estilos (simples, médio, elevado) — ou aqui mesmo, a propósito do leitor como modelo de recepção, componente do repertório ou do horizonte de expectativa.

O gênero, como taxinomia, permite ao profissional classificar as obras, mas sua pertinência teórica não é essa: é a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico. A constatação dessa afinidade entre gênero e recepção leva a corrigir a visão convencional que se tem do gênero, como estrutura cuja realização é o texto enquanto língua subjacente ao texto considerado como fala. Na realidade, para as teorias que adotam o ponto de vista do leitor, é o próprio texto que é percebido como uma língua (uma partitura, um programa), em oposição à sua concretização na leitura, considerada como uma fala. Mesmo quando um teórico dos gêneros, por exemplo, Brunetière, que foi vivamente criticado por isso, apresenta a relação do gênero com a obra, a partir do modelo dual, espécie e indivíduo, suas análises mostram que ele adota na realidade um ponto de vista da recepção, neste caso, histórico. Pensou-se que ele acreditava na subsistência do gênero, exterior às obras, em razão desta declaração: "Como todas as coisas desse mundo, eles não nascem senão para morrer."[20] Mas tratava-se de uma imagem viva. Como crítico, ele adota realmente, sempre, o ponto de vista da leitura, e o gênero desempenha em suas análises um papel de mediação entre a obra e o público — incluindo aí o autor —, como o horizonte de expectativa. Inversamente, o gênero é o horizonte do desequilíbrio, da distância produzida por toda grande obra nova: "Tanto por ela própria quanto por seu contexto, uma obra literária se explica por aquelas que a precederam e aquelas que a sucederam", declarava Brunetière, em seu verbete "Crítica", de *A Grande Enciclopédia*.[21] Assim, Brunetière opunha a evolução genérica, como história da recepção, à retórica (explicar a obra por ela mesma) e à história literária (explicá-la por seu contexto). Assim revisto, o gênero torna-se realmente uma categoria legítima da recepção.

A concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições de gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará. O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão. Nesse sentido, o modelo de toda teoria dos gêneros é a tripartição clássica dos estilos. Ingarden distinguia assim três modos — sublime, trágico e grotesco — que constituíam, a seu ver, o repertório fundamental da leitura. Frye, por sua vez, reconhecia na romança, na sátira e na história os três gêneros elementares, conforme fosse o mundo ficcional representado como melhor, pior que o mundo real, ou igual a ele. Essas duas tríades se baseiam na polaridade da tragédia e da comédia, que, desde Aristóteles, constitui a forma elementar de qualquer distinção genérica, como antecipação feita pelo leitor e que regula seu investimento no texto. Assim, a estética da recepção — mas é ainda o que a torna demasiado convencional aos olhos de seus detratores mais radicais — não seria outra coisa senão o último avatar de uma reflexão bem antiga sobre os gêneros literários.

O leitor implícito de Iser se definia como um compromisso entre o senso comum e a teoria literária, e seus textos ideais, eles próprios, se situavam a meio caminho entre o realismo e a vanguarda. Questionando novamente o poder do leitor implícito como *alter ego* do autor implícito, e, conseqüentemente, criatura do autor, libertando sempre mais o leitor real das imposições relacionadas à sua inscrição no texto, as teorias da leitura radicalizaram-se posteriormente, seguindo duas etapas sucessivas e contraditórias. Depois de ter dado toda a liberdade ao leitor, elas na realidade a retomaram, como se essa liberdade fosse uma última ilusão idealista e humanista de que era preciso desfazer-se. Primeiramente, a significação literária localizou-se na experiência do leitor, e cada vez menos, ou até mesmo nunca no texto. Posteriormente, foi a própria dicotomia texto e leitor que foi contestada, e seus dois termos amalgamados na noção englobadora de "comunidade interpretativa", que designava os sistemas e instituições de autoridade, e engendrava ao mesmo tempo textos e leitores. Em suma, o leitor passou à frente do texto, antes que os dois se apagassem diante de uma entidade sem a qual nem um nem outro existiriam e da qual eles emanam paralelamente. Acreditar em sua diferença, na autonomia relativa de um e de outro, seria ainda assim pedir demais a uma teoria cada vez mais negativa.

Observou-se esse mesmo radicalismo nos adversários da ilusão intencional e da ilusão referencial; estes questionam toda posição sensata para chegar a uma posição enfim "infalsificável", pois insustentável. Desta vez são as reviravoltas do crítico americano Stanley Fish que ilustram melhor essa radicalização autodestrutiva da teoria literária. Na esteira de Booth, Fish começara por atacar o texto como objeto autônomo, espacial e formal, quando na realidade ele só existe no interior de uma experiência temporal. Como Iser e Jauss, Fish denunciou, pois, a ilusão da objetividade e da autonomia do texto. Mas, influenciando logo seus colegas, destruindo as defesas que cercavam o leitor, ou as rédeas de que se muniam, ele acabou por reivindicar para a leitura o direito a uma subjetividade e a uma contingência totais. Assim, ele transferiu para o leitor toda a significação, e redefiniu a literatura, não mais como um objeto, fosse ele virtual, mas como "o que acontece quando lemos". Acentuando a temporalidade da compreensão, a nova disciplina literária que ele decidira fundar, com o nome de "estilística afetiva", pretendia ser "uma análise da resposta progressiva do leitor às palavras que se sucedem no tempo".[22]

Essa atitude, porém, logo lhe parece ainda fazer concessões demais ao antigo intencionalismo. Insistir na leitura como experiência literária fundamental pode realmente conceber-se em dois sentidos, todos dois implicando um resíduo culpado de intencionalismo. Seja esta leitura vista como o resultado da intenção do autor que a programou — nesse caso a autoridade do leitor torna-se artificial: como vimos, essa é a crítica feita muitas vezes a Iser. Ou essa leitura é descrita como o efeito da afetividade do leitor; nesse caso este permanece fechado no seu solipsismo e tudo que se fez foi substituir sua intenção à do autor: crítica às vezes formulada contra Eco e contra os outros partidários do texto virtual, e a invocação de um terceiro termo entre a intenção do autor e a intenção do leitor, *l'intentio operis* parece, como já disse, um sofisma que não resolve de maneira alguma a aporia. Para eliminar esse resto de intencionalismo dissimulado numa apologia do leitor, evitando cair naquilo que os *New Critics* denominavam "ilusão afetiva", tão vergonhosa quanto a "ilusão intencional" e a "ilusão referencial", Fish, depois de ter substituído a autoridade do autor e a autoridade do texto pela autoridade do leitor, julgou necessário reduzir as três à autoridade das "comunidades interpretativas". Seu livro de 1980, *Há um Texto nesta Sala?*, coletânea de artigos da década precedente, caminha para essa posição drástica e ilustra, por seu movimento niilista, a grandeza e a decadência da teoria da recepção: depois de conceder poder ao leitor, questionando a objetividade do texto, depois de ter declarado a total autonomia do leitor e sustentado o princípio de uma estilística afetiva, é a própria dualidade do texto e do leitor que é recusada e, assim, a possibilidade de sua interação. A tese final — absoluta, indiscutível — dramatiza ainda as conclusões da hermenêutica pós-heideggeriana, isolando o leitor em seus preconceitos. Aqui, texto e leitor são prisioneiros da comunidade interpretativa à qual pertencem, a menos que o fato de chamá-los de "prisioneiros" lhes confira ainda mais identidade.

Fish justifica a eliminação simultânea do autor, do texto e do leitor nestes termos:

> A intenção e a compreensão são dois lados do mesmo ato convencional, cada um supondo (incluindo, definindo, especificando) o outro. Desenhar o perfil do leitor informado ou competente é ao mesmo tempo caracterizar a intenção do autor e vice-versa, porque criar um ou outro é especificar as condições *contemporâneas* de enunciação, identificar a comunidade daqueles que compartilham as mesmas estratégias interpretativas, tornando-se membro dela.[23]

Fish acentua com razão que o "leitor informado ou competente" não é, na obra da maioria dos teóricos da leitura, senão um outro nome, menos incômodo, mais aceitável, para designar a intenção do autor. A substituição do autor pelo leitor, da intenção pela compreensão, ou ainda da história literária tradicional pela estilística afetiva tem como resultado preservar a comunidade ideal dos homens de letras. Ela perpetua, pois, uma concepção romântica ou vitoriana da literatura, criando a hipótese de um leitor competente que saberia reconhecer as estratégias do texto.

Segundo Fish, a prova da cumplicidade inconfessada das teorias da recepção mais sofisticadas com a velha hermenêutica filológica se deve ao fato de que as dificuldades da leitura continuam a ser apresentadas como se elas devessem ser *resolvidas*, e não somente *experimentadas*, pelo leitor. Ora, essas dificuldades não são fatos autônomos (anteriores à leitura e independentes dela), mas fenômenos que resultam de nossos atos de leitura e de nossas estratégias interpretativas. Fish recusa-se a aceitar o postulado do lugar-comum da precedência mútua da hipótese e da observação, complementar à do todo e da parte, que continua a justificar, a seu ver, as hermenêuticas modernas. Já que o leitor começa sempre por uma interpretação, não há texto preexistente que possa controlar sua resposta: os textos são as leituras que nós fazemos deles; nós escrevemos os poemas que lemos. Assim, o formalismo e a teoria da recepção não teriam feito senão manter a mesma atitude fria diante da literatura, como o positivismo e o intencionalismo, usando outras denominações mais recomendáveis. Mas,

> a forma da experiência do leitor, as unidades formais, e a estrutura da intenção são uma única e mesma coisa; elas se manifestam simultaneamente, e a questão da prioridade e da independência não é, pois, colocada. Levanta-se uma outra questão: o que é que as produz? Em outros termos, se a intenção, a forma e a experiência do leitor são simplesmente diferentes maneiras de se referir (diferentes pontos de vista sobre) ao mesmo ato interpretativo, de qual esse ato seria uma interpretação?[24]

Os formalistas pretendem que os motivos (*patterns*) são acessíveis independentemente da interpretação e anteriormente a ela, mas esses motivos variam em função dos procedimentos que os criam: eles são constituídos pelo ato interpretativo que os observa. Toda hierarquia na estrutura que une autor, texto e leitor é, pois, desconstruída, e essa tríade se funde numa simultaneidade. Intenção, forma e recepção são três nomes da mesma coisa; por isso devem ser absorvidas pela autoridade superior da comunidade de que dependem:

> As significações não são propriedades nem de textos fixos e estáveis, nem de leitores livres e independentes, mas de comunidades interpretativas, responsáveis ao mesmo tempo pelas atividades dos leitores e dos textos que essas atividades produzem.[25]

Essas comunidades interpretativas, como o repertório de Iser ou o horizonte de expectativa de Jauss, são conjuntos de normas de interpretação, literárias e extra-literárias, que um grupo compartilha: convenções, um código, uma ideologia, como quiserem. Mas, diferentemente do repertório e do horizonte de expectativa, a comunidade interpretativa não deixa mais a mínima autonomia ao leitor, ou mais exatamente à leitura, nem ao texto que resulta da leitura: com o jogo da norma e do desvio, toda subjetividade é doravante abolida.

Nas comunidades interpretativas, o formalismo é, pois, anulado, da mesma forma que a teoria da recepção como projeto alternativo: não existe mais dilema entre partidários do texto e defensores do leitor, já que essas duas noções não são percebidas como concorrentes e são relativamente independentes.[26] A distinção entre sujeito e objeto, último refúgio do idealismo, não é mais considerada pertinente, ou foi afastada, já que texto e leitor se dissolvem em sistemas discursivos, que não refletem a realidade, mas são responsáveis pela realidade, tanto a dos textos quanto a dos leitores. O leitor é um outro texto, como Barthes na época sugerira, mas a lógica é levada a um grau mais alto, e aquilo que chamamos ainda de *literatura*, conservando, sem dúvida, por um vestígio humanista, e apesar de todas as desilusões teóricas, uma dimensão da individualidade dos textos, dos autores e dos leitores, não resiste mais. Para resolver as antinomias levantadas pela introdução do leitor nos estudos literários, seria suficiente anular a literatura. Posto que nenhuma definição desta seja plenamente satisfatória, por que não adotar essa solução definitiva?

DEPOIS DO LEITOR

O destino que teve o leitor na teoria literária é exemplar. Ignorado pela filologia durante muito tempo, depois pelo *New Criticism*, formalismo e estruturalismo, mantido a distância como um empecilho, em nome da "ilusão afetiva", o leitor, pelo seu retorno à cena literária juntamente com o autor e o texto (ou entre, ou contra o autor e o texto), destruiu a possibilidade de confrontação, sua alternativa tornou-se esterilizante. Mas a valorização do leitor levantou uma questão insolúvel no âmbito da lógica binária favorita dos literatos: a da liberdade vigiada, de sua autoridade relativa diante dos rivais. Depois que a atenção ao texto permitiu contestar a autonomia e a supremacia do autor, a importância conferida à leitura abalou o fechamento e a autonomia do texto. Da mesma forma que a contestação da "ilusão intencional" e da "ilusão referencial", a insistência na leitura, sacudindo a nova *ilusão textual*, que com o progresso do formalismo tendia a substituir-se à "ilusão afetiva", teve uma virtude crítica inegável nos estudos literários. Numerosos trabalhos, inspirados na fenomenologia ou na estética da recepção, que levaram em consideração a leitura e outros elementos literários, comprovam esse fato. Mas, uma vez ocupado esse lugar, foi como se os adeptos do leitor quisessem, por sua vez, excluir todos os seus concorrentes. O autor e o texto — e, finalmente, o próprio leitor — revelaram-se impossíveis de serem excluídos das exigências dos teóricos da recepção. Uma maneira infalível de calar as objeções era desqualificá-los teoricamente. A distinção entre o autor, o texto e o leitor tornou-se friável em Eco ou em

Barthes, até que Fish, magistralmente, descartou-se dos três de uma só vez. Na realidade, o primado do leitor levanta tantos problemas quanto, anteriormente, o do autor e o do texto, e o leva à sua perda. Parece impossível à teoria preservar o equilíbrio entre os elementos da literatura. Como se a prova da prática não fosse mais necessária, a radicalização teórica parece muitas vezes uma fuga para frente, para evitar as dificuldades, que — Fish lembrava — não devem sua existência senão à "comunidade interpretativa" que as faz surgir. Por isso a teoria leva às vezes a pensar na gnose, numa ciência suprema, desprovida de todo objeto empírico.

Uma vez mais, entre as duas teses extremas que têm a seu favor uma certa consistência teórica, mas que são claramente exacerbadas e insustentáveis — a autoridade do autor e do texto permite instituir um discurso objetivo (positivista ou formal) sobre a literatura, e a autoridade do leitor, instituir um discurso subjetivo —, todas as posições medianas parecem frágeis e difíceis de serem defendidas. É sempre mais fácil argumentar a favor de doutrinas desmedidas e, afinal de contas, não deixamos de nos confrontar com a alternativa de Lanson e de Proust. Mas, na prática, vivemos (e lemos) no espaço existente entre os dois. A experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo. A situação mediana repugna aos verdadeiros teóricos da literatura. Mas, como dizia Montaigne, na "Apologia de Raymond Sebond": "É uma grande temeridade perder-vos vós mesmos para perder um outro."

CAPÍTULO V

O ESTILO

Quinta noção a ser examinada, depois da *literariedade*, da *intenção*, da *representação* e da *recepção*: a relação do texto com a língua. Foi com o nome de *estilo* que escolhi abordá-la, porque essa palavra pertence ao vocabulário corrente da literatura, ao léxico popular do qual a teoria literária tenta em vão libertar-se. A língua literária, trata-se de um lugar-comum — se caracteriza por seu estilo, em contraste com a língua de todos os dias, que carece de estilo. Entre a língua e a literatura, o estilo figura como um meio-termo. Da mesma maneira, entre a lingüística e a crítica, há lugar para o estudo do estilo, isto é, a *estilística*. Foram precisamente essa evidência do estilo e essa validade da estilística que a teoria literária contestou. Mas o estilo, como a literatura, como o autor, como o mundo, como o leitor, resistiu a esses ataques.

Como aconteceu com as noções precedentes, apresentarei primeiramente as duas teses extremas: por um lado, o estilo é uma certeza que pertence legitimamente às idéias preconcebidas sobre a literatura, pertence ao senso comum; por outro, o estilo é uma ilusão da qual, como a intenção, como a referência, é imperioso libertar-se. Durante um certo tempo, a teoria, sob influência da lingüística, pensou ter acabado com o estilo. Esta noção "pré-teórica", que ocupara um lugar de destaque desde o fim da retórica, no decorrer do século XIX, parecia ter cedido definitivamente o terreno à descrição lingüística do texto literário. O estilo tornou-se nulo e *persona non grata,* depois de um curto tempo em voga nos estudos literários, e a estilística se contentara em ocupar a regência entre o reino da retórica e o da lingüística. Ora, o estilo hoje renasce das cinzas e passa bem.

Por mais que se decrete a morte do autor, que se denuncie a ilusão referencial, que se critique a ilusão afetiva, ou se assimilem os desvios estilísticos a diferenças semânticas, o autor, a referência, o leitor, o estilo sobrevivem na opinião geral e vêm à tona logo que os censores relaxam a vigilância, mais ou menos como esses micróbios que julgávamos erradicados para sempre e que voltam para nos lembrar que estão vivos. Não se elimina o estilo por um *fiat*. Assim é melhor procurar defini-lo com justeza. Sem reabilitá-lo tal como era antes, entremos em sintonia com ele e submetamo-lo à crítica.

Darei três exemplos importantes da aparentemente inevitável restauração do estilo, cada vez que ele ameaça desaparecer da paisagem literária. Barthes em *Le Degré Zéro de l'Écriture* [O Grau Zero da Escritura] (1953), Riffaterre em seus "Critères pour l'Analyse du Style" [Critérios para a Análise do Estilo] (1960), e Nelson Goodman em "Le Statut du Style" [O Estatuto do Estilo] (1975), dentre outros, evidentemente, reabilitaram sucessivamente um ou outro aspecto do estilo, à medida que os lingüistas o demoliam e se apropriavam de seus despojos, de maneira que o estilo, agora pode-se constatar, nunca correu perigo de vida. Mas, percorramos primeiramente os registros do uso dessa palavra.

O ESTILO E TODOS OS SEUS HUMORES

A palavra *estilo* não tem origem em vocabulário especializado. Além disso, ele não é reservado à literatura nem mesmo à língua: "Que estilo! Ele tem estilo!" diz-se de um jogador de tênis ou de um costureiro. A noção de estilo abrange numerosas áreas da atividade humana: a história da arte e a crítica da arte, a sociologia, a antropologia, o esporte, a moda usam e abusam deste termo. É uma desvantagem séria, talvez fatal, para um conceito teórico. Seria preciso limpá-lo, purificá-lo para dele extrair-se um conceito? Ou devemos nos contentar em descrever seu uso comum, de qualquer maneira impossível de banir?

O termo é fundamentalmente ambíguo em seu uso moderno: ele denota ao mesmo tempo a *individualidade* — "O estilo, é o próprio homem", dizia Buffon —, a singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e ao mesmo tempo uma *classe*, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher. O estilo remete ao mesmo tempo a uma *necessidade* e a uma *liberdade*.

Não é inútil retraçar-se rapidamente a história da palavra para compreender seu destino e a extensão progressiva de seu registro de emprego, a partir de uma accepção afinal de contas bastante especializada. Segundo Bloch e Wartburg:

> *Estilo*, 1548, no sentido de "maneira de exprimir seu pensamento", de onde se originaram os sentidos modernos, sobretudo falando-se das belas-artes, no século XVII. Empréstimo do latim *stilus*, escrito também *stylus*, de onde vem a ortografia do francês, segundo o grego *stylos* "coluna", por falsa analogia; esta significa propriamente "buril servindo para escrever", sentido tomado de empréstimo mais ou menos em 1380. [...] Tinha sido tomado de empréstimo em mais ou menos 1280, nas formas *stile, estile*, no sentido jurídico de "maneira de proceder", de onde "métier", depois, "maneira de combater", no século XV e "maneira de agir" (em geral), ainda usual no século XVII, hoje usado somente em locuções tais como (*fazer*) *mudar de estilo* [...] *estilística*, 1872, foi tomado ao alemão *stylistik* (atestado desde 1800).

Estas informações são interessantes: em francês, mas também em italiano, *stile*, e em espanhol, *estilo*, o sentido jurídico e geral (antropológico) de "maneira de agir" é mais antigo (século XIII), dando ainda "stylé", "bien et mal stylé", em francês moderno. E o sentido moderno, especializado, limitado ao domínio verbal, e fiel ao latim, é mais recente, datando do Renascimento. Houve, pois, dois empréstimos sucessivos do francês ao latim, o primeiro, no sentido geral de *habitus*, o segundo num sentido restrito à expressão verbal. Em seguida, a história da palavra foi a da reconquista da generalidade de sua aplicação. Resulta daí, como lembra Jean Molino, que os aspectos da noção de estilo, tanto verbal como não verbal, são hoje muito numerosos.[1]

O estilo é uma norma. O valor normativo e prescritivo do estilo é o que lhe está associado tradicionalmente: o "bom estilo" é um modelo a ser imitado, um cânone. Como tal, o estilo é inseparável de um julgamento de valor.

O estilo é um ornamento. A concepção ornamental do estilo é evidente na retórica, de acordo com a oposição entre as coisas e as palavras (*res* e *verba*) ou entre as duas primeiras partes da retórica, relativas às idéias (*inventio* e *dispositio*) e a terceira, relativa à expressão através das palavras (*elocutio*). O estilo (*lexis*) é uma variação contra um fundo comum, efeito, como lembram as metáforas numerosas que jogam com o contraste entre o corpo e a roupa, ou entre a carne e a maquiagem. Daí uma suspeita que plana sobre o estilo: a da bajulação, da hipocrisia, da mentira.

Aristóteles, na *Retórica*[2] distingue assim o efeito do argumento, e explica a procura do efeito pela imperfeição moral do público. Chega até a manifestar seu desprezo pelo estilo — "os poetas, só dizendo futilidades a seu respeito, pareciam dever ao estilo a glória que adquiriam"[3] —, seguindo uma tradição bem definida posteriormente.

O estilo é um desvio. A variação estilística, nas mesmas páginas em que Aristóteles o identifica ao efeito e ao ornamento, define-se pelo desvio em relação ao uso corrente: "a substituição de uma palavra por uma outra dá à elocução uma forma mais elevada".[4] Por um lado, há, pois, a elocução clara, ou baixa, ligada aos termos próprios e, por outro lado, a elocução elegante, jogando com o desvio e com a substituição, que "dá à linguagem uma marca estranha, pois a distância motiva o espanto, e o espanto é uma coisa agradável".[5]

Esses dois últimos traços do estilo, *ornamento* e *desvio*, são inseparáveis: o estilo, pelo menos desde Aristóteles, se entende como um ornamento formal, definido pelo *desvio* em relação ao uso neutro ou normal da linguagem. Algumas oposições binárias bem conhecidas decorrem da noção de estilo assim compreendida: são "fundo e forma", "conteúdo e expressão", "matéria e maneira". Como princípio de todas essas polaridades está naturalmente o dualismo fundamental, linguagem e pensamento. A legitimidade da noção tradicional de estilo depende desse dualismo. O axioma do estilo é, pois, este: *há várias maneiras de dizer a mesma coisa,* maneiras que o estilo distingue. Assim, o estilo, no sentido de ornamento e de desvio pressupõe a *sinonímia.* Em seus *Exercices de Style* [Exercícios de Estilo], Raymond Queneau defendeu, em meados do século XX, o estilo como variação sobre um tema: a mesma anedota já repetida noventa e nove vezes em todos os tons possíveis e em todos os estágios da língua francesa. Contestar, desacreditar o estilo, significa refutar a dualidade da linguagem e do pensamento e rejeitar o princípio semântico da sinonímia.

O estilo é um gênero ou um tipo. Segundo a antiga retórica, o estilo, enquanto escolha entre meios expressivos, estava ligado à noção de *aptum* ou de "conveniência"; por exemplo, no tratado do estilo de Demétrio, ou ainda na *Retórica* de Aristóteles: "Não basta possuir a matéria de seu discurso, é preciso, além disso, falar como se deve [segundo a necessidade da situação]; é a condição para dar ao discurso uma boa aparência."[6] O estilo designa a *propriedade* do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins.

Os tratados de retórica distinguiam tradicionalmente nem mais nem menos três tipos de estilo: o *stilus humilis* (simples), o *stilus mediocris* (moderado), e o *stylus gravis* (elevado ou sublime). Cícero, no *Orator*, associava esses três estilos às três escolas de eloqüência (o asiatismo, que se caracterizava pela abundância ou empolação, o aticismo, pelo gosto seguro, e o gênero ródio, gênero intermediário). Na Idade Média, Diomedes identificou esses três estilos aos grandes gêneros, depois Donat, em seu comentário de Virgílio, relacionou-os aos temas das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*, isto é, à poesia pastoril, à poesia didática e à epopéia. Essa tipologia dos três tipos de estilo, difundida desde então com o nome de *rota Virgilii*, "roda de Virgílio", gozou de uma longa estabilidade, de mais de mil anos. Ela corresponde a uma hierarquia (familiar, média, nobre) que engloba o fundo, a expressão e a composição. Montaigne vai transgredi-la deliberadamente escrevendo sobre assuntos "medíocres" e eventualmente "sublimes" no estilo "cômico e privado" das letras e da conversação.

Ora, os três tipos de estilo são igualmente conhecidos sob o nome de *genera dicendi*: assim, é a noção de estilo que se acha na origem da noção de gênero, ou, mais exatamente, é através da noção de estilo (e a teoria dos três estilos classifica os discursos e os textos) que as diferenças genéricas foram tratadas por muito tempo. Por isso, quando mencionei o gênero, no Capítulo IV, como modelo de recepção, fiz a observação de que ele poderia também ser abordado a propósito do estilo.

A teoria dos três tipos de estilo, além de não excluir uma análise estilística mais detalhada, torna mais precisas as características próprias do estilo de cada um, em particular dos poetas e oradores considerados como modelos de estilo; mas essas diferenças estilísticas nem por isso são consideradas como expressão de individualidades subjetivas. O estilo é propriedade do discurso; ele tem, pois, a objetividade de um código de expressão. Se ele se particulariza, é que ele é mais ou menos (bem) adaptado, convém mais ou menos à questão. Nesse sentido, o estilo está ligado a uma escala de valores e a uma prescrição. Cícero observava também, no *Orator*, que os três estilos correspondiam aos três objetivos a que o orador se propõe: *probere, delectare* e *flectere* ("provar", "encantar" e "comover").

O estilo é um sintoma. A associação do estilo ao indivíduo manifestou-se pouco a pouco a partir do século XVII. La Mothe Le Vayer opõe, por exemplo, o estilo individual aos caracteres genéricos; em seguida Dumarsais e d'Alembert descrevem o estilo como individualização do artista.[7] A ambigüidade inseparável do termo "estilo", em seu emprego contemporâneo, aparece desde então bem claramente. O estilo tem duas vertentes: ele é *objetivo*, como código de expressão, e *subjetivo*, como reflexo de uma singularidade. Essencialmente equívoca, a palavra designa ao mesmo tempo a diversidade infinita dos indivíduos e a classificação regular das espécies. Segundo a concepção moderna, herdada do romantismo, o estilo está associado ao *gênio*, muito mais que ao *gênero*, e ele se torna objeto de um culto, como em Flaubert, obcecado pelo trabalho do estilo. "O estilo para o escritor tanto quanto a cor para o pintor, é uma questão não de técnica, mas de visão", escreverá Proust, por ocasião da revelação estética de *O Tempo Redescoberto*,[8] concluindo assim a transição para uma definição do estilo como visão singular, marca do sujeito no discurso. Foi esse sentido que a estilística, nova disciplina do século XIX, herdou do termo, esvaziado após a morte da retórica.

Como traço sintomático, a noção de estilo entrou com todo vigor para o vocabulário das artes plásticas, a partir do fim do século XVIII. Sua enorme importância na crítica da arte e na história da arte está ligada ao problema da atribuição e da autenticidade das obras, cada vez mais fundamental com o desenvolvimento do mercado da arte. O estilo torna-se, então, um valor de mercado; a identificação de um estilo está doravante ligada a uma avaliação mensurável, um preço. Uma obra retirada do catálogo de um pintor, atribuída à escola mais do

que ao mestre, perde quase todo o seu valor, e vice-versa; isso naturalmente não acontece com as obras literárias. Doravante, o estilo não está mais ligado a traços genéricos macroscópicos, mas a detalhes microscópicos, a indícios tênues, a traços ínfimos, como o toque de uma pincelada, o contorno de uma unha ou de um lóbulo de orelha, que vão permitir identificar o artista. O estilo liga-se a minúcias que escaparam ao controle do pintor e que o falsário não pensará em reproduzir; o modelo cinegético está novamente na ordem do dia. Segundo o historiador da arte Meyer Schapiro, em seu excelente artigo sobre "La Notion de Style" [A Noção de Estilo] (1953),

> Para o arqueólogo, o estilo se manifesta num motivo ou num desenho, ou na qualidade da obra de arte que ele capta diretamente e que o ajuda a localizar ou a datar a obra, estabelecendo elos entre grupos de obras ou entre culturas. O estilo, neste caso, é um traço sintomático, como os caracteres não estéticos de um produto artesanal.[9]

O estilo tornou-se, então, o conceito fundamental da história da arte no decorrer do século XIX, em todos os sentidos do termo e em todos os níveis estéticos. Verificam-se em Heinrich Wölfflin, que opõe o Renascimento ao barroco, como dois estilos ao mesmo tempo históricos e intemporais, duas maneiras de ver independentes do conteúdo. Wölfflin concebia cinco pares de polaridades para definir os estilos opostos do Renascimento e do século XVII barroco, em arquitetura, pintura, escultura e nas artes decorativas: linear/pitoresco, forma paralela à superfície/forma oblíqua na profundidade, fechado/aberto, composto/contínuo, claro/relativamente confuso. Ademais, essas oposições lhe permitiam reconhecer não somente o clássico e o barroco dos séculos XVI e XVII, mas detectar a passagem necessária, na maior parte dos períodos da história, de uma variante clássica a uma variante barroca de cada estilo.

Tendo adquirido essa importância na história da arte, a noção de estilo reapareceu nos estudos literários no sentido de detalhe sintomático, sobretudo em Leo Spitzer, cujos estudos de estilo procuram sempre descrever a rede de desvios ínfimos que permitem caracterizar a visão de mundo de um indivíduo, assim como a marca que ele deixou no espírito coletivo. Mas o estilo como visão, tal como Proust o definia, é também o ponto de partida da crítica da consciência e da crítica temática, que poderiam muito bem serem descritas como estilísticas das profundidades.

O estilo, enfim, é uma cultura, no sentido sociológico e antropológico que o alemão (*kultur*) e o inglês, mais recentemente o francês, deram a essa palavra, para resumir o espírito, a visão do mundo própria a uma comunidade, qualquer que seja a dimensão desta, sua *Weltanschauung*, segundo o termo forjado por Schleiermacher. A cultura corresponde ao que os historiadores chamavam no século XIX de alma de uma nação, ou a raça, no sentido filológico do termo, como unidade da língua e das manifestações simbólicas de um grupo. Tomada de empréstimo à teoria da arte e aplicada ao conjunto de uma cultura, a noção de estilo designa, então, um valor dominante e um princípio de unidade, um "traço familiar", característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas. Schapiro começa seu artigo sobre o estilo nestes termos:

> Por "estilo" compreende-se a forma constante — e às vezes, os elementos, as qualidades e a expressão constantes — na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. O termo se aplica também à atividade global de um indivíduo ou de uma sociedade, como quando se fala de um "estilo de vida" ou do "estilo de uma civilização".[10]

A dificuldade aparece imediatamente: o estilo designa uma constante tanto num indivíduo quanto numa civilização. A seqüência do texto revela o humanismo que justifica esta analogia:

> O estilo é uma manifestação da cultura como totalidade; é o signo visível de sua unidade. O estilo reflete e projeta a "forma interior" do pensamento e do sentimento coletivos [...]. É nesse sentido que se fala do homem clássico, do homem medieval ou do homem do Renascimento.[11]

Uma civilização ou uma cultura seria, pois, reconhecida por seu estilo, percebido como um esquema, um modelo global, um motivo dominante. Em *Le Déclin de l'Occident* [O Declínio do Ocidente], Oswald Spengler chegou a caracterizar todo o Ocidente por um traço de estilo:

> As catedrais, os relógios, o crédito, o contraponto, o cálculo infinitesimal, a contabilidade e a perspectiva na pintura ilustram a qualidade comum — a tensão em direção ao infinito — que caracteriza a cultura ocidental, considerada no seu conjunto.[12]

Nesta imensa generalização, a vulnerabilidade da noção diante das ofensivas dos lingüistas salta aos olhos. Assim, o estilo, no sentido mais amplo, é um conjunto de traços formais detectáveis, e ao mesmo tempo o sintoma de uma personalidade (indivíduo, grupo, período). Descrevendo, analisando um estilo em seu detalhe complicado, o intérprete reconstitui a alma dessa personalidade.

O estilo, pois, está longe de ser um conceito puro; é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla. Em vez de ser despojada de suas accepções anteriores à medida que adquiria outras, a palavra acumulou-as e hoje pode comportá-las todas: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura, é tudo isso que queremos dizer, separadamente ou simultaneamente, quando falamos de um estilo.

LÍNGUA, ESTILO, ESCRITURA

Depois do desaparecimento da retórica no século XIX, a estilística herdou a questão do estilo: como Bloch e Wartburg observaram, o nome dessa disciplina, tomado de empréstimo ao alemão, surgiu no francês na segunda metade do século XIX. Mas logo surgiram inúmeras objeções: de que vale uma classificação que vai até aos indivíduos? Velho problema: pode haver uma ciência do particular? A estilística tornou-se uma matéria instável em razão da polissemia do estilo e sobretudo em razão da tensão, do equilíbrio frágil, ou mesmo impossível, que caracteriza uma noção que pertence ao mesmo tempo ao privado e ao público, ao indivíduo e à multidão. Inevitavelmente o estilo tem dois aspectos, um aspecto coletivo e um aspecto individual, ou um lado voltado para o *socioleto* e um outro voltado para o *idioleto*, para usarmos palavras modernas. A antiga retórica mantinha coesos esses dois aspectos do estilo. Por um lado, ela pensava que os estilos não eram em número infinito, nem mesmo que eram múltiplos, mas se reduziam a três (elevado, medíocre e humilde). Por outro lado, ela distinguia o estilo de Demóstenes do estilo de Isócrates. Mas ela solucionava essa divergência — há três estilos; a cada um seu estilo — afirmando que o estilo individual não era nada mais que o estilo coletivo, mais ou menos adaptado, mais ou menos apropriado à questão. Depois da retórica, no entanto, o lado coletivo e deliberado do estilo tornou-se cada vez mais desconhecido, substituído pelo estilo como expressão de uma subjetividade, como manifestação sintomática de um homem.

Reagindo contra esta orientação, Charles Bally, aluno de Saussure, em seu *Précis de Stylistique* [Compêndio de Estilística] (1905), procurou criar uma ciência da estilística, separando o estilo ao mesmo tempo do *indivíduo* e da *literatura* (como Saussure havia mantido a distância a *fala*, para fazer da *língua* o objeto da ciência lingüística). A estilística de Bally é, pois, um levantamento dos meios expressivos da língua oral. Excetuando-se isso, a estilística sempre esteve do lado do indivíduo e da literatura, como nestas monografias de escritores — "O Homem e a Obra" — que terminavam normalmente por um capítulo sobre aquilo que se chamava "O Estilo de André Chénier" ou "O Estilo de Lamartine". Na França, a estilística literária da primeira metade do século XX teve como objeto, à semelhança da história literária de que ela dependia, os grandes escritores franceses.

Ora, quando um lado do estilo é desconhecido, ele volta logo com um outro nome. O trabalho de Barthes, em *O Grau Zero da Escritura*, é bastante interessante nesse aspecto, até mesmo irônico, sem que se compreenda bem se o próprio Barthes o considerava assim. Ele distingue a *língua*, como um dado social contra o qual o escritor nada pode — ela já existe e ele deve curvar-se a ela e o *estilo*, com o único sentido que se impôs desde o romantismo, como natureza, corpo, singularidade inalienável contra a qual ele também não tem nenhum poder, pois ela é seu próprio ser. Mas esta dualidade não é suficiente para que Barthes descreva a literatura. A partir daí, entre os dois, entre língua e estilo, todos dois impostos, de fora ou de dentro, ele inventa a *escritura*. "Língua e estilo", diz ele, "são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica".[13] "Escrituras", continua ele, "existem várias em um determinado momento, hoje, por exemplo, mas elas não são em número infinito; são somente algumas dentre as quais é preciso escolher. Na realidade, são somente quatro — a elaborada, a populista, a neutra e a falada";[14] "talvez mesmo três, pois a segunda, a populista, não é senão uma variante da primeira, a elaborada".[15] Enfim, existem três tipos de escrituras: a elaborada, a neutra e a falada: essa tripartição se parece, se não nos enganamos, aos três estilos da velha retórica, o alto, o médio e o baixo.

Com o nome de escritura, Barthes reinventou o que a retórica denominava estilo, "a escolha geral de um tom, de um *éthos*, pode-se dizer".[16] Como algo de que não se pudesse fugir, ele encontrou sozinho a tripartição dos *genera dicendi*, a classificação terciária dos gêneros, tipos ou maneiras de falar com a qual, durante um milênio, o estilo se identificara. Em certo sentido, Barthes passou a vida tentando fazer renascer a retórica, até o momento em que se deu conta do fato e dedicou um seminário à questão — "L'Ancienne Rhétorique, Aide-Memoire" [A Antiga Retórica, Memento], 1970. Sabia Barthes, por volta de 1950, que com o nome de escritura ele reabilitava a noção clássica de estilo? Ou estava ele tão imbuído da noção romântica de estilo — "O estilo é o próprio homem" — que acreditava na novidade desse pequeno espaço que ele incrustava entre a língua e o estilo, no sentido moderno? Como saber? Na época, Barthes não estava familiarizado com Saussure, nem com Bally. O estilo para Bally já era um pequeno espaço entre a língua e a fala de Saussure, ou um componente coletivo da fala, diferente da língua. Mas o estilo de Bally não era literário, enquanto que a escritura de Barthes é a própria definição da literatura: "Situada no centro da problemática literária, que só começa com ela, a escritura é, pois, essencialmente, a moral da forma."[17]

É melhor pensar que Barthes não estava sabendo que caíra na velha noção retórica de estilo, com o nome de escritura. A retórica desaparecera do ensino desde 1870. Barthes pertencia à segunda geração de estudantes que não aprenderam os rudimentos da antiga arte de convencer e de agradar. A retórica lhe fazia falta, como fazia falta a Paulhan em *As Flores de Tarbes*, mas ele ignorava o que era ela. A retórica não faz falta a Sartre que, em *O que É Literatura?*, suprime uma mediação entre as palavras e as coisas, ou pensa que a poesia utiliza as próprias palavras como coisas. Ora, é realmente o estilo no sentido retórico que Barthes ressuscitou. Sua noção de escritura, se ela se distingue do estilo no sentido individualista, na realidade não se identifica muito menos ao estilo tal como a tradição germânica elaborou no decorrer do século XIX: o estilo como *Kultur*, isto é, como vimos, como pensamento, como essência de um grupo, de um período ou de uma escola, ou até de uma nação. Barthes volta várias vezes ao problema da escolha inevitável da escritura. Continuemos a ler a passagem citada acima: "A escritura é, pois, essencialmente, a moral da forma, é a escolha da área social no interior da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem." Escolha, responsabilidade, liberdade: a escritura é, na verdade, retórica, não orgânica. A invenção barthesiana da escritura provaria, pois, o caráter imbatível da noção retórica do estilo: dela não se escapa.

CLAMOR CONTRA O ESTILO

Em 1953, Barthes ainda não denunciava o estilo da estilística, mas reinventava paralelamente o estilo da retórica. No entanto, com a ascensão da lingüística, o descrédito seria lançado sobre o estilo devido à sua ambigüidade, à sua impureza teórica. O estilo depende do dualismo, atacado firmemente pela teoria literária. A noção tradicional de estilo é solidária com outras ovelhas negras da teoria literária: baseada na possibilidade da sinonímia (há várias maneiras de se dizer a mesma coisa), ela pressupõe a referência (uma coisa a ser dita), e a intenção (uma escolha entre diferentes maneiras de dizer).

Os ataques da lingüística, na época de sua maior glória, não pouparam, pois, a estilística, tratada como disciplina transitória entre a morte da retórica e a ascensão da nova poética (entre 1870 e 1960). O estilo foi, então, considerado um conceito "pré-teórico" a ser superado pela ciência da língua. O número 3 da revista *Langue Française*, em 1969, com o título de "A Estilística" acabava, na verdade, com essa disciplina. Michel Arrivé, em seu "Postulats pour la Description Linguistique des Textes Littéraires" [Postulados para a Descrição Lingüística dos Textos Literários], declarava que a estilística estava "quase morta"[18] e destinada a desaparecer, substituída pela descrição lingüística do texto literário, segundo o modelo estruturalista ou transformacional, descrito no famoso artigo de Jakobson e Lévi-Strauss sobre "Les Chats", de Baudelaire (1962), doravante paradigma de análise. Riffaterre, cujos primeiros trabalhos teriam sido publicados sob os auspícios da "estilística estrutural", não falaria mais de estilo nem de estilística depois de 1970, substituindo esta última pela "semiótica da poesia".

A contestação do estilo atuou essencialmente sobre sua definição como escolha consciente entre possibilidades; estava, pois, muito relacionada à crítica da intenção. Bally supunha, por exemplo, que o literato "faz da língua um emprego voluntário e consciente [...] e sobretudo que ele emprega a língua com uma intenção estética".[19] Ou, como afirmava Stephen Ullmann, no início de uma obra clássica sobre o estilo, publicada nos anos cinqüenta: "não se pode falar de estilo, a menos que o locutor ou o escritor tenha a possibilidade de escolher entre formas de expressão distintas. A sinonímia, no sentido mais amplo, está na raiz de todo problema de estilo."[20] Esta condição necessária e suficiente do estilo seria logo rejeitada pelos lingüistas, pois a seus olhos as variações estilísticas não são mais que diferenças semânticas. O princípio segundo o qual a forma (o estilo) variaria, ao passo que o conteúdo (o sentido) permaneceria constante, é contestável. Como observava um crítico britânico, no entanto pouco teórico, no final dos anos sessenta: "Quanto mais se reflete sobre este problema, mais duvidosa torna-se a possibilidade de falar das diferentes maneiras de dizer algo; dizer de maneira diferente não é em realidade dizer outra coisa?"[21] A sinonímia é, pois, suspeita e ilusória, ou mesmo indefensável: dois termos nunca têm exatamente a mesma significação, duas frases nunca têm exatamente a mesma significação, duas frases nunca têm totalmente o mesmo sentido. Conseqüentemente, o estilo, esvaziado de substância, seria nulo e mal recebido, e a estilística é condenada a fundir-se na lingüística.

Stanley Fish, já citado quando se falou de sua crítica radical às teorias da recepção, mostrou-se também o mais intransigente dos censores em relação ao princípio fundamental da estilística — é possível dizer-se a mesma coisa sob formas diferentes, ou há diferentes maneiras de se dizer a mesma coisa — defendendo, em seus dois artigos de 1972 e 1977, que esse princípio era um círculo vicioso. Esse princípio realmente autoriza um procedimento em duas etapas, mas ao serem analisadas, essas duas etapas revelam-se inseparáveis e contraditórias:

- esquemas formais são primeiramente detectados com a ajuda de um modelo descritivo (lingüístico, retórico, poético);
- em seguida esses esquemas formais são interpretados, isto é, julgados como expressivos quanto às significações, que podem ser isoladas, e que poderiam ser expressas por outros meios, que não as teriam refletido (como ícones ou índices, na terminologia de Peirce), mas significado (como símbolos, segundo Peirce).

A argumentação de Fish é semelhante àquela que ele utilizava contra as teorias da recepção, quando atacava o "leitor implícito", como substituto do autor, e afirmava que a interpretação prevalecia obrigatoriamente *sobre* o texto. Se o procedimento da estilística é circular, ou paradoxal e vicioso, é porque a articulação, ou a passagem da descrição para a interpretação é arbitrária, e que a interpretação precede necessariamente a descrição. Só se descreve o que já se pré-interpretou. A definição das configurações pertinentes para a descrição é, pois, guiada por uma interpretação implícita:

> O ato de descrição — afirma Fish — é ele próprio uma interpretação, e o teórico da estilística não está nunca, pois, em contato com um fato que tenha sido definido independentemente (isto é, objetivamente). Na verdade, o próprio formalismo, que supostamente cria sua análise [...] não deixa de ser uma construção interpretativa, tanto quanto o poema que ele pretende explicar: [...] a construção de uma interpretação e a construção da gramática são uma única e mesma atividade.[22]

Embora Heidegger tenha alertado para essa assimilação, Fish denuncia todo círculo hermenêutico como um círculo vicioso. "O 'círculo filológico'", reiterava Spitzer depois de Heidegger, "não implica que se fique girando em torno daquilo que já se conhece; não se trata de ficar andando no mesmo lugar".[23] Mas tais fórmulas são doravante consideradas puras

denegações. Devolver o outro à sua alteridade, restituir valores alienados pelo tempo ou pela distância, projeto que correspondia à crítica da razão identificatória, não resiste à abordagem descontinuista que isola as comunidades e os indivíduos em sua identidade.

O estudo do estilo, insistem adversários como Fish, repousa em duas hipóteses inconciliáveis:

- a separação da forma e do fundo, que permite isolar um componente formal (descrevê-lo);
- a ligação orgânica da forma e do fundo, que permite interpretar um fato estilístico.

Se se focaliza o essencial, observa-se que foi o dualismo, o binarismo, sobre o qual se criou a noção tradicional de estilo, que foi julgado absurdo e insustentável pelos lingüistas e teóricos literários. No coração da idéia de estilo, a distinção entre pensamento e expressão, que torna possível a sinonímia, foi o alvo escolhido. A noção de expressão supõe que haja um conteúdo distinto dessa expressão, como sugerem os pares habituais dentro e fora, corpo e roupagem etc. Daí uma concepção instrumental da expressão como suplemento e ornamento, uma visão da linguagem como tradução do pensamento através dos recursos de expressão, que chega à caricatura, nas teses e monografias sobre "O Homem e a Obra", em que o último capítulo é dedicado ao "estilo do escritor", capítulo que devia ser precedido naturalmente pelo essencial, o pensamento.

O dualismo do conteúdo e da forma, lugar-comum do pensamento ocidental, estava presente em Aristóteles no par *muthos* e *lexis*, a história ou assunto de um lado, e a expressão de outro.[24] A expressão, dizia Aristóteles, é "a manifestação do sentido (*hermèneia*) com a ajuda dos nomes".[25] A estilística, sucedendo-se à retórica, perpetuou, explicitamente ou não, o dualismo da *inventio* e *elocutio*. Bally opõe sistematicamente *conhecimento* e *emoção*: "A estilística estuda os fatos de expressão da linguagem, organizada do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade."[26]

Combatendo tal dualismo, a nova descrição lingüística, em ascensão nos anos sessenta, queria constituir uma estilística da unidade da linguagem e do pensamento, ou melhor, uma antiestilística, revertendo o axioma da antiga estilística dos meios e procedimentos. Benveniste, num artigo importante, "Catégories de Pensée et Catégories de Langue" [Categorias de Pensamento e Categorias de Língua] (1958), afirmava que sem a língua o pensamento é tão vago e indiferenciado que se torna inexprimível. Como "apreendê-lo como conteúdo, distinto da forma que a linguagem lhe confere"? Ele deduzia daí que "a forma lingüística é, pois, não somente a condição de transmissibilidade, mas, em primeiro lugar, a condição de realização do pensamento. Nós só conhecemos o pensamento quando já enquadrado na linguagem."[27]

A tese da unidade indivisa do pensamento e da linguagem, novo lugar-comum sobre o qual insistiram a filosofia e a lingüística contemporâneas da teoria literária, parecia assinar o decreto de morte dos estudos do estilo, já que o princípio tradicional de sinonímia estava anulado. O estilo e a estilística deviam ser sacrificados em nome desse preceito do tudo ou do nada aplicado pelos teóricos literários ao autor, ao mundo e ao leitor. O questionamento da estilística orientou, pois, a pesquisa sobre a língua literária em duas direções diametralmente opostas: por um lado, a descrição lingüística do texto, pretensamente objetiva e sistemática, despojada de toda interpretação, como se isso fosse possível; por outro lado, essa estilística que chamei de "profunda", explicitamente interpretativa, ligando formas e temas, obsessões e mentalidades. Ambas, descrição lingüística do texto literário e estilística da profundidade, através de um paradoxo pelo menos tão curioso quanto o paradoxo com o qual Barthes reinventou a retórica, levaram ao retorno do estilo.

NORMA, DESVIO, CONTEXTO

O problema da estilística, analisado por Stanley Fish, era a sua circularidade: a interpretação pressupunha a descrição, mas a descrição pressupunha a interpretação. Para sair disso, pensaram os literatos marcados pela teoria e pela lingüística, não seria suficiente aspirar exaustivamente a descrever *tudo*, sem interpretar os traços detectados, sem se preocupar com seu sentido, nem com sua significação? A partir desse modelo, o estudo formal mais profundo, em todo caso o mais conhecido, referência obrigatória de toda descrição lingüística do texto literário, foi o artigo de Jakobson e Lévi-Strauss sobre "Les Chats" (1962). Mas a objeção não tardaria e ela era previsível. Este método não tinha objeto, observou Riffaterre desde 1966, pois as categorias da descrição lingüística não são necessariamente pertinentes do ponto de vista literário: "Nenhuma análise gramatical de um poema pode dar-nos mais do que a gramática do poema",[28] respondeu ele numa fórmula memorável.

A lingüística estrutural pretendia abolir a estilística, integrá-la e superá-la, substituir as considerações mais ou menos caprichosas e inúteis sobre o estilo do poeta pela descrição objetiva e o estudo formal da língua do poema. A crítica de Riffaterre se referia à pertinência (*relevance*) ou à validade literária das categorias lingüísticas utilizadas por Jakobson e Lévi-Strauss. Todas as suas descrições são belas e boas, a ambição de exaustividade é admirável, mas o que prova que as estruturas que detectam são não somente lingüísticas mas também literárias? O que nos diz que o leitor as percebe, que fazem sentido? O problema é ainda o da mediação, desta vez entre a língua e a literatura, visando resolver uma alternativa exacerbada. Uma descrição lingüística é *ipso facto* literária? Ou existiria entre as duas um nível que tornaria um determinado traço lingüístico literariamente pertinente, isto é, poeticamente marcado para o leitor?

Tradicionalmente, as noções solidárias de *norma* e de *desvio* permitiam resolver a questão da pertinência literária de um traço lingüístico. O estilo era substancialmente a licença poética, o desvio em relação ao uso da linguagem tido como normal. Ora, em Jakobson, a noção de estilo desapareceu e com ela a dualidade norma e desvio. Segundo o esquema funcional da comunicação literária, o estilo dispersou-se entre a função *emotiva* ou *expressiva* da linguagem, cuja tônica é o locutor, e a função *poética*, que insiste sobre a mensagem em si mesma. Mas qual é a análise responsável pelo estudo da função expressiva? Isso não é dito. E a poética se encarrega da função poética, com exclusão das outras? Também isso não é dito. Enfim, parece que nem a função expressiva nem a função poética são mais avaliadas em referência a uma norma.

Para Riffaterre, tratava-se de um problema bastante semelhante ao que Barthes enfrentara: o de salvar a noção de estilo

— Rifaterre não chegara a desvencilhar-se dele — sem recorrer ao dualismo da norma e do desvio, doravante mal visto, como todo dualismo, pois remetia, em última instância, ao dualismo linguagem e pensamento. Um verdadeiro quebra-cabeças que ele resolve admirável e acrobaticamente, num outro artigo contemporâneo, "Critérios para a Análise do Estilo" (1960): "O *estilo*, decreta ele, é compreendido como uma ênfase (*emphasis*, expressiva, afetiva ou estética) acrescentada à informação transmitida pela estrutura lingüística, sem alteração de sentido."[29] Esta primeira definição nada muda da tradição e continua fiel ao estilo de sempre: o estilo é um suplemento que acrescenta algo ao sentido cognitivo, sem modificá-lo, uma variação ornamental sobre um invariante semântico, uma valorização, uma acentuação da significação por outros meios, sobretudo expressivos. Tudo bem. E aí estamos nós de volta à velha problemática do estilo como roupagem, máscara ou maquiagem, e esta problemática tornou-se censurável. Como pensar um desvio sem referência a uma norma, uma variação sem um invariante subjacente? Nesse ponto, Riffaterre desenvolve um grande parêntese, dos mais sutis:

> Definição inábil, pois parece pressupor uma significação de base — uma espécie de grau zero — em relação à qual medir-se-iam intensidades. Tal significação só se pode obter por uma espécie de tradução (o que destruiria o texto como objeto), ou por uma crítica de intenção (o que substituiria o fato da escritura por hipóteses sobre o autor).[30]

Riffaterre, honestamente, levanta as dificuldades que sua primeira definição de estilo pode apresentar aos olhos de um adversário do dualismo e retira imediatamente aquilo que acabara de dizer. Conceber o estilo como desvio ou ênfase pressupõe uma norma ou uma referência, isto é, alguma coisa a ser acentuada e sublinhada: uma intenção, um pensamento exterior à linguagem, ou que preexiste a ela. Então, ele se corrige:

> Imaginava uma intensidade medida, em cada ponto do enunciado (no eixo sintagmático), sobre o eixo paradigmático, onde a palavra que figura no texto é mais ou menos "forte" do que seus sinônimos ou substitutos possíveis: ela não difere deles pelo sentido. Mas seu sentido, qualquer que ele seja, no nível da língua, é necessariamente alterado no texto pelo que a precede e pelo que a segue (retroação).

Essa explicação não é totalmente clara. Em todo caso, ela visa evitar que a definição do estilo pela ênfase pressuponha um princípio de sinonímia. No entanto, a palavra está lá: "sinônimos ou substitutos possíveis". Riffaterre procura deslizar do paradigma para o sintagma, como referência ou padrão da ênfase. Sem dúvida a ênfase é medida em relação a um sinônimo ou substituto ausente (no paradigma), mas a ênfase se mede igualmente — uma outra ênfase ou a mesma — em relação ao contexto sintagmático, ou, em todo caso, é o contexto que permite revelá-la. Riffaterre passa, assim, de uma noção de desvio em relação a uma norma para uma noção de desvio em relação a um contexto. Sem negar que o estilo depende de uma relação *in absentia* (sinonímia ou substituição), Riffaterre afirma que essa relação é designada (acentuada) por uma relação *in praesentia* (que ele chamará posteriormente de *agramaticalidade*). Um desvio na linha sintagmática (agramaticalidade contextual, ou "co-textual") designa um desvio na linha paralela (traço de estilo, no sentido tradicional):

> É mais claro e mais econômico dizer que o estilo é a valorização que certos elementos da seqüência verbal impõem à atenção do leitor, de tal maneira que este não pode omiti-los sem mutilar o texto e não pode decifrá-los sem considerá-los significativos e característicos (o que ele racionaliza, neles reconhecendo uma forma de arte, uma personalidade, uma intenção etc.).

O estilo no sentido tradicional, sem ser eliminado, é entendido como a racionalização (em profundidade) de um efeito de leitura (na superfície). O estilo é a expectativa enganada ou, pelo menos, não há estilo sem isso. E Riffaterre pode, então, fechar seu parêntese e retomar sua definição prévia do estilo, doravante relegitimada: "O que vale dizer que a linguagem exprime o que o estilo valoriza [...]." A introdução do leitor resolveu o problema levantado pela definição do estilo como ênfase sobre o que não existia antes do estilo. O estilo não se opõe mais à referência, pois o fundo contra o qual ele é percebido, como um alto-relevo, não seria ele próprio percebido sem este alto-relevo.

Perguntávamo-nos se Barthes sabia que ele reinventava o estilo como *genus dicendi*. Quanto a Riffaterre, a premeditação é certa e o trabalho de recriação do estilo como desvio ou ornamento rigorosamente deliberado: um desvio ou um ornamento que constitui aquilo do qual ele se afasta e que ele ornamenta, mas que nem por isso deixa de ser um desvio e um ornamento. Com Riffaterre, não é mais o antigo sentido retórico do estilo que ressurgiu, a *rota Virgilii*, mas seu sentido clássico e tradicional, o das retóricas da *elocutio* em que o tropo e a figura se impuseram em primeiro plano, em detrimento da tripartição dos estilos. Mais tarde Riffaterre evitará falar do estilo, palavra que logo se tornou tabu; sua "estilística estrutural", como ele a chamava na época, cederá lugar a uma "semiótica da poesia". O estilo, como desvio, designado pelo contexto, será rebatizado de "agramaticalidade", palavra claramente tomada de empréstimo à lingüística, doravante ciência de referência. Mas a noção não mudou fundamentalmente de sentido: ela permite continuar uma análise do desvio, mesmo se a apelação de *estilística* teve que ser sacrificada aos deuses do momento.

O ESTILO COMO PENSAMENTO

A utopia da descrição lingüística objetiva e exaustiva do texto literário absorveu muitas inteligências nos anos sessenta e setenta: foram inúmeros os pastiches de "Les Chats" de Jakobson e Lévi-Strauss. Outra tentação era aceitar a definição de estilo como visão de mundo, própria de um indivíduo ou de uma classe de indivíduos, sentido que a história da arte legitimara. Aliás, a esta concepção de estilo não faltavam grandes precursores. Ela lembra a tradição lingüística romântica e pós-romântica alemã que, de Johann Herder e Wilhelm von Humboldt até Ernst Cassirer, identificava língua com literatura e cultura.[31] Essa filosofia da linguagem, em voga entre os comparativistas indo-europeus, estava presente igualmente na França, por exemplo, em Antoine Meillet e Gustave Guillaume, e talvez tenha sido por esse caminho que ela chegou até Benveniste, no artigo em que ele relaciona categorias de língua e categorias de pensamento. O perigo do dualismo foi evitado, já que a língua é considerada como princípio do pensamento, e não como sua expressão, conforme uma doutrina que também não era estranha ao pensamento de Saussurre, também um indo-europeísta, para quem a língua correspondia a um recorte simultâneo do real em unidades de som e em unidades de sentido.

Uma parte da reflexão sobre o estilo retomou, pois, o sentido que a história da arte e a antropologia haviam dado a essa palavra. Já assinalei a conformidade da estilística de Spitzer ou ainda da crítica temática com essa concepção do estilo. No momento em que a lingüística questionava a estilística, Jean Starobinski propunha para esta um projeto alternativo: "Quando se trata de crítica, a operação convergente da fenomenologia e da psicanálise poderia chamar-se estilística."[32] A ambição que a estilística podia ainda reivindicar junto à lingüística era a de constituir uma fenomenologia psicanalítica do texto literário, seguindo os passos de Gaston Bachelard e da escola de Genebra.

A estilística de Spitzer baseava-se no princípio da unidade orgânica do pensamento e da língua, ao mesmo tempo do ponto de vista da coletividade e do ponto de vista do indivíduo. Como ele lembrava em 1948, sua pergunta, análoga à que seu amigo Karl Vossler fazia sobre o conjunto de uma literatura nacional em relação à totalidade de sua língua, porém mais modesta, era originalmente esta: "Pode-se reconhecer o espírito de um escritor a partir de sua linguagem particular?"[33] Através do estudo do estilo, graças à caracterização da individualidade de um escritor baseada em seu desvio estilístico, ele esperava poder "lançar uma ponte entre lingüística e história literária",[34] e dessa maneira reconciliar os velhos irmãos inimigos das letras. Assim, o estilo não é mais para ele uma escolha consciente do autor, mas, enquanto desvio, é expressão de um "*etymon* espiritual", de uma "raiz psicológica":

> Quando eu lia romances franceses modernos, cultivava o hábito de sublinhar as expressões cujo desvio em relação ao uso geral me impressionava; e muitas vezes as passagens assim acentuadas, logo que reunidas, pareciam tomar uma certa consistência. Eu me perguntava se não se poderia estabelecer um denominador comum para todos ou quase todos esses desvios: não se poderia achar o radical espiritual, a raiz psicológica dos diferentes traços de estilo que marcam a individualidade de um escritor?[35]

O traço de estilo se apresenta à interpretação como sintoma, individual ou coletivo, da cultura na língua. E, como na história da arte, ele se manifesta por um detalhe, um fragmento, um indício sutil e marginal que permite reconstruir toda uma visão do mundo. O modelo do teórico do estilo é novamente o do caçador, do detetive ou do adivinho, posto em destaque por Ginzburg. Na realidade, Spitzer age como no círculo hermenêutico, no vaivém entre os detalhes periféricos e o princípio criador, procedendo por antecipação ou adivinhação do todo. Cada um dos estudos do estilo de Spitzer "considera sério tanto um detalhe lingüístico quanto o sentido de uma obra de arte"[36], e procura, assim, identificar uma visão do mundo coletiva e individual, um pensamento não racional, mas simbólico, com o princípio de uma obra.

Nessa teoria do estilo como pensamento ou visão, a semelhança com Proust é clara. Mas, de maneira mais geral, é toda a crítica temática que poderia ser descrita como uma estilística dos temas, já que ela se baseia igualmente na hipótese de uma união profunda da linguagem e do pensamento. Já tratamos disso quando falamos da intenção (ver Capítulo II), como de uma última trincheira dos partidários do autor, identificada com seu "pensamento indeterminado", uma vez que a idéia de sua "intenção clara e lúcida" havia sido desacreditada. Com o estilo, encontramos essa linha crítica exatamente no mesmo lugar mediano, logo, pouco confortável, que tenta distanciar-se dos extremos, a meio-caminho entre os fiéis da velha estilística dos autores e os defensores da nova lingüística dos textos, conseqüentemente vítima das críticas dos dois lados, acusada de renunciar à essência da literatura, ou de comprometer-se com o idealismo e introduzir sorrateiramente o dualismo. Como Kermode, da estética da recepção, não se poderia dizer, a propósito das diversas variantes da estilística profunda — seja a estilística de Spitzer, a crítica temática ou a antropologia do imaginário — que com elas a teoria literária atingira o senso comum? Infelizmente, para elas, isso equivale a apontá-las como culpadas.

Aparentemente, outras referências contribuíram para complicar o dualismo, isto é, para perpetuá-lo. Georges Molinié, por exemplo, redefine hoje o objeto da estilística, via Hjelmslev, que distinguia substância e forma do *conteúdo*, e substância e forma da *expressão* (ver Capítulo I): o estilo, segundo ele, não diz respeito à substância do conteúdo (a ideologia do

escritor), mas se relaciona às vezes com a substância da expressão (o material sonoro), e sempre com a forma do conteúdo (os lugares da argumentação) e com a forma da expressão (as figuras, a distribuição do texto).[37] Assim, o estilo está no sujeito (a forma do conteúdo), e o sujeito está no estilo (a forma da expressão). É a maneira correta de reabilitar a estilística para além da lingüística, mas não temos certeza de que a acusação de dualismo não possa ser invocada, já que a distinção entre a *inventio* e a *elocutio* da retórica permanece em primeiro plano.

O RETORNO DO ESTILO

Deve-se reconhecer que o estilo sobreviveu aos ataques da lingüística. Sempre se fala dele e, quando é reduzido a um de seus pólos (individual ou coletivo), o outro reaparece logo como que por encanto, por exemplo, no primeiro Barthes, reinventando a escritura entre língua e estilo, ou no primeiro Riffatterre, quando revaloriza o desvio como agramaticalidade. O fator estilo é uma evidência que os pastiches confirmam, sejam eles os de Proust, de Reboux e de Muller, que trabalham com os idiotismos dos escritores; ou os exercícios de estilo de Queneau, que multiplicam as construções sintáticas e as variações de vocabulário, indo do acadêmico à gíria.

Mas, como responder à objeção vergonhosa levantada contra a sinonímia: *dizer de forma diferente a mesma coisa seria dizer a mesma coisa?* A noção tradicional de estilo pressupõe a noção de sinonímia. Para que haja estilo, é preciso que haja várias maneiras de dizer a mesma coisa: é este o princípio. O estilo implica uma escolha entre diferentes maneiras de dizer a mesma coisa. Poder-se-ia manter a distinção entre o assunto — o que se diz — e o estilo — como se diz — sem se cair nas armadilhas do dualismo? A sinonímia, tão vilipendiada pela lingüística e pela filosofia da linguagem, não poderia ser revista para relegitimar o estilo? Só então o estilo teria alcançado ou quase alcançado sua plenitude.

Os literatos não são adeptos do meio-termo (são pouco dialéticos): ou a intenção do autor é a realidade da literatura ou, então, ela é somente uma ilusão; ou a representação da realidade é a realidade da literatura, ou, então, ela é somente uma ilusão (mas em nome de que realidade denunciar esta ilusão?); ou o estilo é a realidade da literatura ou, então, ele é somente uma ilusão, e dizer de outra forma a mesma coisa é em realidade dizer outra coisa. Presos num círculo, somos tentados, como faz Stanley Fish, a nos livrarmos do estilo para solucionarmos logo o problema. Se o estilo está morto, então, tudo é permitido.

O filósofo Nelson Goodman resolveu esta aporia com uma simplicidade e uma elegância impressionantes — um pouco como o ovo de Colombo, bastava ter pensado nisso antes — em algumas páginas de seu artigo "O Estatuto do Estilo" (1975). A sinonímia, afirma ele, esta sinonímia sem a qual o estilo não seria imaginável, pois bem, ela não é de modo algum indispensável para que o estilo exista, isto é, para tornar a categoria do estilo legítima. Certamente a sinonímia é suficiente para que haja estilo, mas é exigir demais, pagar um preço demasiado caro. A condição necessária do estilo, na realidade, é bem mais flexível e menos impositiva. Como observa Goodman, "a distinção entre o estilo e o conteúdo não supõe que a mesma coisa possa ser dita exatamente de diferentes maneiras. Supõe somente que o que é dito possa variar de maneira não concomitante com as maneiras de dizer."[38] Em outros termos, para salvar o estilo, não se é obrigado a crer na sinonímia exata e absoluta, mas somente admitir que há maneiras muito diferentes de dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de dizer coisas muito diversas. O estilo supõe simplesmente que uma variação de conteúdo não implique uma variação de forma equivalente — com a mesma amplitude, com a mesma força —, e vice-versa; ou, ainda, que a relação entre conteúdo e forma não seja biunívoca.

Em suma, o pastiche é a prova do estilo. Os pastiches de Proust ou os exercícios de estilo de Queneau são muito diferentes uns dos outros, mesmo se todos narram quase a mesma coisa: a história de um escroque que pensou ter descoberto o segredo da fabricação do diamante, ou o encontro de um jovem de chapéu mole, num ônibus parisiense. E inversamente, existe um traço familiar nas obras de um mesmo autor, de uma mesma escola ou de um mesmo período, mesmo se essas obras tratam de assuntos bem diferentes uns dos outros.

Várias obras sobre o mesmo assunto — ou quase o mesmo assunto — podem ter estilos diferentes, e várias obras sobre assuntos diferentes podem ter o mesmo estilo. Conclusão de Goodman: "Não é porque não se precisa da sinonímia que estilo e assunto são uma coisa só."

O abandono do princípio de sinonímia como condição necessária e suficiente do estilo não elimina, pois, salvo numa lógica absolutista e suicida do todo ou do nada, a distinção do assunto e do estilo, a diferença entre aquilo de que se fala e como se fala. Isso leva simplesmente a substituir este princípio realmente ingênuo e insuficiente: *há várias maneiras de dizer a mesma coisa*, pela hipótese mais liberal e ponderada: *há maneiras bastante diferentes de dizer mais ou menos a mesma coisa.*

ESTILO E EXEMPLIFICAÇÃO

Segundo Goodman, essa revisão deve servir de base para uma definição de estilo como *assinatura*, definição que dominou, se não nos estudos literários, pelo menos na história da arte, onde o termo é onipresente desde o fim do século XIX e definiu por muito tempo o próprio objeto da disciplina (como *connoisseurship*, ou *expertise*, relativa à atribuição), pelo menos até o momento em que ele também emigrou para a teoria. O estilo como assinatura aplica-se tanto ao indivíduo quanto ao movimento ou à escola e à sociedade: em cada um desses níveis, ele permite resolver as questões de atribuição. Consiste num traço familiar que reconhecemos mesmo se não estamos em condições de descrevê-lo, detalhá-lo ou analisá-lo. "Um estilo", escreve Goodman, "é [...] uma característica complexa que serve para caracterizar um indivíduo ou um grupo",[39] formulação que ele tornou mais precisa em outro texto, em resposta a uma objeção:

> Um traço de estilo, a meu ver, é um traço exemplificado pela obra e que contribui para situá-la num conjunto dentro de certos conjuntos significativos de obras. Os traços característicos de tais conjuntos de obras — não os traços de um artista ou de sua personalidade ou de um lugar, ou de um período ou de seu caráter — constituem o estilo.[40]

Explicando de uma forma mais simples, um estilo é um conjunto de índices que permitem responder às questões: quem? quando? e onde?

Goodman, no entanto, como na citação anterior, prefere o termo *exemplificação* ao termo *índice*, oriundo de Peirce. Segundo ele, a *referência* divide-se em duas variedades principais: de um lado a *denotação*, que é "a aplicação de uma palavra, de uma imagem ou de uma outra etiqueta (*label*) a uma ou várias coisas, a grosso modo, é o *símbolo* (signo convencional) de Peirce, como *Utah* denota um Estado e *Estado*, cada um dos cinqüenta Estados dos Estados Unidos; por outro lado, a *exemplificação*, em que o *índice* (signo motivado por uma relação causal) e o *ícone* (signo motivado por uma relação de analogia) desaparecem. A exemplificação é a referência dada por uma amostra (*sample*), cotejada a um traço dessa amostra, como uma amostra no mostruário de um alfaiate *exemplifica* sua cor, sua textura, sua tecelagem, sua matéria, sua espessura, mas não seu tamanho ou sua forma.[41] Um exemplo se refere a certas classes às quais ele pertence ou a certas propriedades que ele possui e, quando um objeto exemplifica uma classe ou uma propriedade, inversamente, essa classe ou essa propriedade se aplica a esse objeto (denota-o, é o predicado dele): "Se x exemplifica y, então y denota x." Se meu blusão exemplifica a cor "verde", então *verde* denota a cor de meu blusão, *verde* é um predicado de meu blusão (meu blusão é verde).

Tenho que tratar desse detalhe porque Genette relacionou, e até identificou, as duas noções de *estilo* e de *exemplificação*, tomadas de empréstimo por ele a Goodman; isso permitiu-lhe reconciliar poética e estilística, num "esboço de definição semiótica do estilo", proposto em *Fiction et Diction* [Ficção e Dicção] (1991). Segundo Genette, a exemplificação abrange realmente todos os empregos modernos da noção de estilo, como *expressão, evocação* ou *conotação*. Daí propor ele uma nova definição: "O estilo é a função exemplificativa do discurso, função oposta à denotativa."[42] Assim — novo sinal de uma mudança de clima —, a poética, ou a semiótica, por intermédio de um de seus maiores representantes, serviria para recriar a estilística que durante muito tempo quiseram eliminar.

O problema é que, se a exemplificação abrange o estilo, ela abrange igualmente muitos outros aspectos do discurso,

não somente outros traços formais que, em geral, deixaram de se amalgamar ao estilo (como o gênero: um texto exemplifica o gênero ao qual ele pertence), mas também aspectos relacionados ao conteúdo, e até à substância do conteúdo (um discurso exemplifica sobretudo sua ideologia): "O homem é sua idéia; há muito menos idéias do que homens, assim, todos os homens de uma mesma idéia são semelhantes", diz o herói da *Recherche* para seu amigo Saint-Loup, que, aliás, se apressa em lhe roubar essa idéia.[43] A polaridade da denotação e da exemplificação lembra a do sentido (*meaning*) e da significação (*significance*), através da qual Hirsch tentava reabilitar a intenção como critério da interpretação (ver Capítulo II). E, na realidade, Genette é levado inevitavelmente a uma reflexão hermenêutica, pouco freqüente nele:

> Os puristas militam [...] a favor de uma leitura rigorosamente histórica, expurgada de todo investimento anacrônico: seria preciso receber os textos antigos como faria um leitor da época, tão culto e bem informado das intenções do autor quanto possível. Tal posição me parece excessiva, até utópica, por mil razões.[44]

Debate antigo em que Genette retoma a posição de bom senso, defendida por Hirsch, um meio-termo bem aristotélico:

> A atitude mais justa seria, parece-me, dar importância ao mesmo tempo à intenção significante (denotativa) de origem e ao valor estilístico (conotativo), agregado pela história. [...] A palavra de ordem, na verdade mais fácil de enunciar que de seguir, seria, em suma: purismo quanto à denotação, regida pela intenção autoral; flexibilidade quanto à exemplificação, que o autor não pode nunca dominar totalmente, e é, ao contrário, dirigida pela atenção do leitor.[45]

Toda essa prudência prova a tese de Hirsch, segundo a qual os leitores comuns, inclusive os profissionais, acreditam no sentido original e o separam da significação atual, como conjunto das aplicações possíveis do texto, ou conjunto das classes e propriedades que ele pode exemplificar hoje. Mas isso confirma também que a exemplificação é muito mais vasta do que o estilo.

Obrigado, conseqüentemente, a limitar a "vertente exemplificativa do discurso", Genette a aproxima, então, da opacidade, oposta à transparência, ou da intransitividade, oposta à transitividade, e ele a assimila à "vertente perceptível do discurso"; em outras palavras, à sua expressão.[46] Mas passa-se de Cilas a Caribde, e agora tememos ter encontrado, com o nome de estilo, mesmo às custas de uma concessão à literatura de regime condicional, a função poética de Jakobson, aquela centrada na mensagem. A dualidade rebatizada de "função exemplificativa" e de "função denotativa" não deixa de lembrar a dualidade função poética e função referencial. Em resumo, a definição de estilo pela exemplificação ou é demasiadamente ampla ou demasiadamente restrita.

O esforço, porém, tem seus méritos. Incontestavelmente, o que é novo, e de maneira alguma negligenciável, é que a substituição da função poética pela função exemplificativa desloca obrigatoriamente para o primeiro plano as considerações semânticas e pragmáticas, geralmente mantidas a distância pela poética e pela semiologia. Significativamente, Genette conclui com um elogio a Spitzer e a Aby Warburg, cujo adágio célebre *God is in the detail*, depois de ter sido a divisa dos historiadores da arte, deveria tornar-se a de todo teórico do estilo.

NORMA OU AGREGADO

Assim, ao princípio absolutista que condenava o estilo (*há várias maneiras de se dizer a mesma coisa*), pode-se substituir um princípio flexível que resgata a estilística (*há maneiras bem diversas de se dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de se dizer coisas muito diversas*). No entanto, isso não seria, através de um desvio um tanto hipócrita, recair na estilística tradicional, ou pelo menos na estilística de Bally? Isso não seria voltar a distinguir um sentido fundamental invariante e, com o nome de estilo, uma significação acessória, decorativa, afetiva ou expressiva? Não seria o mesmo que opor um invariante semântico de referência a variantes estilísticas (mais ou menos) sinônimas? Provavelmente. Mas, o detalhe está neste "mais ou menos" que torna a noção de estilo independente de um dualismo estrito: pensamento e linguagem.

Enfim, quem algum dia pensou que variantes estilísticas fossem estritamente sinônimas? Os censores do estilo criticavam uma ficção e condenavam um fantasma; exigiam demais para finalmente rejeitar tudo.

Na estilística produziu-se um deslocamento semelhante ao que permitia aos lingüistas contemporâneos repensar a relação da língua com a fala, legada por Saussure, e retomada por Benveniste, a partir de seu artigo "Sémiologie de la Langue" [Semiologia da Língua] (1969). Bally, na trilha de Saussure, acentuava o aspecto social e sistemático do estilo; abordava o estilo do ponto de vista da língua, não da fala. Em seguida, os lingüistas, exigindo uma descrição exaustiva do texto literário, reduziram o estilo a um meio de acesso a universais literários. Mas a fala está doravante de volta, no primeiro plano tanto da lingüística quanto da estilística: ambas estão mais preocupadas com a linguagem em ação do que com a linguagem em potencial, e a *pragmática*, novo ramo da lingüística, nascida há vinte anos, as reconciliou.

Essas reviravoltas podem dar a impressão de que a antiga querela dos *analogistas* e *anomalistas*, presente em toda a história da lingüística, nunca teria um fim: interessa-se pelo estilo como generalidade ou socioleto, depois, pelo estilo como singularidade ou idioleto, depois, novamente, ao estilo como socioleto etc. Mas o estilo, como todo fato de linguagem, é impensável sem estes dois aspectos, e a relação entre o invariante e as variações, entre a norma e o desvio — termos dos quais não podemos nos livrar de maneira definitiva — entre o geral e o particular, esta relação foi, apesar de tudo, profundamente repensada pelos lingüistas e teóricos do estilo contemporâneos, na esteira de Benveniste. Da mesma forma que em lingüística só a fala *existe*, em estilística, pode-se dizer que só os estilos individuais *existem*. Assim, as generalidades, como a língua ou os gêneros, devem ser concebidas como agregados momentâneos, padrões que nascem da transação, e não como normas ou medidas que poderiam preexistir a ele. A língua não tem existência real; a fala e o estilo, o desvio e a variação são as únicas realidades em matéria de linguagem. Aquilo que denominamos um invariante, uma norma, um código, até mesmo um universal, não passa de uma estase provisória e passível de revisão.

Três aspectos do estilo voltaram a ocupar o primeiro plano, ou na realidade nunca estiveram ausentes. Parece que são inevitáveis e insuperáveis. Em todo caso, resistiram vitoriosamente aos ataques que a teoria perpetrou contra eles:

- o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável;
- o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor;
- o estilo é uma escolha entre várias "escrituras".

Só o estilo como norma, prescrição ou cânone vai mal e não foi reabilitado. Mas feita essa ressalva, o estilo continua existindo.

CAPÍTULO VI

A HISTÓRIA

Os dois últimos elementos — a *história* e o *valor* —, cujas implicações teóricas gostaria ainda de destacar, não são inteiramente da mesma natureza que os anteriores. Os cinco primeiros elementos se nivelavam com a literatura; estavam necessariamente presentes no mais simples intercâmbio literário, relacionados com ela, inevitavelmente, por menor que fosse o contato. Tão logo eu pronuncie uma palavra contida numa página que leio ou até mesmo tão logo eu a leia, tomo partido a seu respeito. Quer eu escolha, para descrever um poema, um romance ou outro texto qualquer, privilegiar o ponto de vista do autor ou o do leitor, nenhum estudo literário se abstém de estabelecer uma definição das relações entre tal texto e a literatura, tal texto e seu autor, tal texto e o mundo, tal texto e seu leitor (nesse caso, eu), tal texto e a língua, ou de formular uma hipótese sobre essas relações. Tentamos, pois, por meio da análise dessas cinco relações, fixar os conceitos fundamentais da literatura: literariedade, intenção, representação, recepção, estilo. Essa é aliás a razão pela qual tais relações foram as primeiras a serem alvo da teoria literária, em sua cruzada contra a opinião corrente.

As duas noções que se seguem diferem ligeiramente das anteriores. Elas descrevem as relações dos textos entre si, comparam-nos, seja levando em consideração o tempo (a *história*), seja sem levá-lo em conta (o *valor*), na diacronia ou na sincronia. Tais noções são, portanto, de alguma forma, *metaliterárias*. No entanto, nos capítulos precedentes, os textos literários não foram considerados exclusivamente em sua singularidade: a pluralidade constitutiva da literatura foi por várias vezes evocada, juntamente com a intertextualidade, apresentada como substituta da referência ao mundo, por ocasião de nossa análise da relação do texto com o mundo. Mas agora o ângulo de abordagem é diferente: é, justamente, um ângulo *comparativo*.

Trata-se de observar as opções que animam qualquer discurso sobre a literatura, qualquer estudo literário a respeito das relações dos textos entre si, do ponto de vista da história literária e do valor literário. Qualquer comentário sobre um texto literário toma partido em relação ao que seja a história da literatura e ao que seja o valor em literatura. Todo texto literário também o faz, é claro, mas desde o início deste livro, as questões levantadas foram mais precisamente metacríticas, teóricas enquanto metacríticas (falou-se da literatura através de uma reflexão sobre o que se diz da literatura, e todo mundo tem idéias sobre a literatura; sem as idéias que se tem dela a literatura não funciona). Trata-se, pois, de destacar as hipóteses que levantamos relativamente à história e ao valor ou ainda de distinguir, se possível, discurso *histórico* e discurso *crítico* sobre a literatura.

Para abordar as relações dos textos entre si no tempo — como elas mudam, como se movem, porque não é sempre a mesma coisa —, optei pelo termo *história*. Poderia ter optado por outros, como *movimento* ou *evolução* literária. Mas a palavra *história* me pareceu mais banal, mais comum, e também mais neutra em relação a qualquer valorização da mudança, positiva ou negativa, já que a história não considera essa mudança nem como progresso nem como decadência. O termo *história* apresenta talvez o inconveniente de orientar a reflexão em outro sentido: ele sugere um ponto de vista, não apenas sobre a relação dos textos entre si no tempo, mas também sobre a relação dos textos com seus contextos históricos. Contudo, esses dois pontos de vista são menos contraditórios do que complementares, sendo, em todo caso, inseparáveis: invocar o contexto histórico serve geralmente, na verdade, para explicar o movimento literário. Trata-se mesmo da explicação mais corrente: a literatura muda porque a história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos históricos diferentes. Se, conforme observou Walter Benjamin em 1931, num artigo intitulado "Histoire Littéraire et Science de la Littérature" [História Literária e Ciência da Literatura],

> é impossível definir o estado atual de uma disciplina qualquer sem mostrar que sua situação atual não é somente um elo no desenvolvimento histórico autônomo da ciência considerada, mas principalmente um elemento de toda a cultura no instante correspondente,[1]

isto é ainda mais verdadeiro em relação à literatura. Com o título de *história*, a ambigüidade é portanto inevitável, mas é igualmente bem-vinda: a história designa ao mesmo tempo a *dinâmica* da literatura e o *contexto* da literatura. Essa ambigüidade se refere às relações da literatura com a história (história da literatura, literatura na história).

Deverá ser associada a esta reflexão sobre a literatura *e* a história (nos dois sentidos que acabam de ser indicados), toda uma série de termos pertencentes a oposições familiares, como "imitação e inovação", "antigos e modernos", "tradição e ruptura", "classicismo e romantismo" ou, segundo as categorias introduzidas pela estética da recepção, "horizonte de expectativa e desvio estético". Todos esses pares serviram, num ou noutro momento, para representar o movimento literário. Caberia à literatura imitar ou inovar, conformar-se à expectativa dos leitores ou modificá-la? A questão do movimento histórico refere-se aqui — mas tenho freqüentemente reiterado o fato de que todas essas noções são solidárias e constituem um sistema — não somente às questões de intenção, de estilo ou de recepção, mas ainda à questão de valor e, em especial, ao novo como valor moderno por excelência.

Segundo um procedimento doravante familiar, pode-se partir, para analisar as relações entre a literatura e a história (como contexto e como movimento), das duas posições antitéticas habituais, ou dos dois lugares-comuns sobre o tema. Um deles nega a essas relações qualquer pertinência, o outro a elas reduz a literatura: de um lado, o classicismo, ou ainda o formalismo em geral, de outro o historicismo ou ainda o positivismo. A *ilusão genética*, comparável às outras ilusões denunciadas pela teoria (as ilusões intencional, referencial, afetiva, estilística), consiste em acreditar que a literatura pode e deve ser explicada por causas históricas. E incriminar a história parece ser, na verdade, o gesto indispensável e inaugural da maioria das condutas teóricas para estabelecer a autonomia dos estudos literários. A teoria literária acusa a história literária de mergulhar a literatura num processo histórico que desconhece sua "especificidade" de literatura (precisamente o fato de que ela escapa à história). Ao mesmo tempo, e de forma talvez ligeiramente incoerente, a teoria — mas não se trata necessariamente dos mesmos teóricos — acusa a história literária de não ser, em geral, autenticamente histórica, pois não integra a literatura em processos históricos, limitando-se a estabelecer cronologias literárias. O ponto de vista diacrônico sobre a literatura (literatura como documento) e o ponto de vista sincrônico (literatura como monumento) parecem inconciliáveis, com raras exceções, como o formalismo russo, que pretendeu fazer uma história literária depender de uma teoria literária (a literariedade como desfamiliarização a um tempo sincrônica e diacrônica), mas ao qual não faltaram críticas de que sua história não era verdadeiramente histórica.

Entretanto, mesmo que teoria literária e história literária tenham sido, na maior parte de suas corporificações, alérgicas uma à outra, parece difícil negar que as diferenças entre as obras literárias sejam, pelo menos em parte, históricas. Seria então legítimo indagar de qualquer teoria — e de qualquer estudo literário — como ela explica essas diferenças históricas, como as define, como as situa. Uma teoria — inspirada, por exemplo, na lingüística ou na psicanálise — pode recusar a história como quadro explicativo da literatura, mas não pode ignorar que a literatura tem, fatalmente, uma dimensão histórica. Por outro lado, as duas questões, a da mudança em literatura e a da contextualização da literatura não são necessariamente idênticas nem passíveis de serem reduzidas uma à outra, mas é também impossível ignorar por muito tempo a afinidade entre elas. Antes de abordar os recentes conflitos entre teoria e história literárias, parece oportuno tomar uma certa distância e relembrar sumariamente as formas sob as quais se invocou, nos estudos literários, o testemunho da história.

HISTÓRIA LITERÁRIA E HISTÓRIA DA LITERATURA

Antes que a história e a literatura tivessem recebido, no século XIX, suas definições modernas, escreveram-se crônicas da vida dos escritores e dos livros, aí incluídas belas-letras e ciências, como a monumental *Histoire Littéraire de la France* [História Literária da França], empreendida por Dom Rivet, Dom Clémencet e os beneditinos da congregação de Saint-Maur (1733-1763). Mas a consciência histórica da literatura como instituição social relativa no tempo e dependente do sentimento

nacional não aparece, na França, antes que Madame de Staël, em *De la Littérature* [Da Literatura] (1800), obra influenciada pelo romantismo alemão, destacasse a influência da religião, dos costumes e das leis sobre a literatura. A crítica histórica, filha do romantismo, é, em sua origem, relativista e descritiva. Ela se opõe à tradição absolutista e prescritiva, clássica ou neoclássica, julgando toda obra em relação a normas intemporais. Ela funda ao mesmo tempo a filologia e a história literária, que compartilham a idéia de que o escritor e sua obra devem ser entendidos em sua situação histórica.

Na tradição francesa, Sainte-Beuve, com seus "retratos literários", explica as obras pela vida dos autores e pela descrição dos grupos aos quais tenham pertencido. Taine, mais positivo em seu determinismo, explica os indivíduos através de três fatores necessários e suficientes: a *raça*, o *meio* e o *momento*. Brunetière acrescenta às determinações biográfica e social a da própria tradição literária, representada pelo *gênero*, que atua sobre uma obra ou ao qual ela reage. Na virada do século XIX para o século XX, Lanson, influenciado pela história positivista, mas também pela sociologia de Émile Durkheim, formulou o ideal de uma crítica objetiva, oposta ao impressionismo de seus contemporâneos. Ele estabeleceu a história literária como substituta da retórica e das humanidades, simultaneamente no curso secundário, onde ela foi paulatinamente introduzida a partir dos programas de 1880, e na universidade, que foi reformada em 1902. Enquanto a retórica servia supostamente para reproduzir a classe social dos oradores, a história literária devia formar todos os cidadãos da democracia moderna.

Fala-se de *história literária* e também de *história da literatura*: Lanson, com o qual a história literária francesa foi por longo tempo identificada (mas ele não havia participado da fundação, em 1894, da *Revue d'Histoire Littéraire de la France*), começara sua carreira com uma *História da Literatura Francesa* (1895), bem conhecida de várias gerações de estudantes. As duas expressões não são sinônimas, mas tampouco independentes (Lanson mostra a ligação entre elas). Uma história da literatura (francesa) é uma síntese, uma soma, um panorama, uma obra de vulgarização e, o mais das vezes, não é uma verdadeira história, senão uma simples sucessão de monografias sobre os grandes escritores e os menos grandes, apresentados em ordem cronológica, um "quadro", como se dizia no início do século XIX; é um manual escolar ou universitário, ou ainda um belo livro (ilustrado) visando ao público culto. Depois de Lanson, Castex e Surer, e Lagarde e Michard (que combinam antologia e história) dividiram entre si o mercado das escolas secundárias, surgindo em seguida, a partir do final dos anos sessenta, numerosos manuais mais ou menos subversivos. Em nossos dias, raramente uma pessoa ousa assumir sozinha o relato de toda a história de uma literatura nacional, e os trabalhos desse gênero são, o mais das vezes, coletivos, o que lhes dá uma aparência de pluralismo e de objetividade.

Em compensação, a história literária designa, desde o final do século XIX, uma disciplina erudita, ou um método da pesquisa, *Wissenschaft,* em alemão, *Scholarship,* em inglês: é a filologia, aplicada à literatura moderna (a *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* em sua origem, pretendia ser o equivalente de *Romania,* revista fundada em 1872 para o estudo da literatura medieval). Em seu nome, empreendem-se os trabalhos de análise sem os quais nenhuma síntese (nenhuma história da literatura) poderia se constituir de forma válida: com ela, a pesquisa universitária substitui a erudição beneditina, retomada após a Revolução na Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Ela se consagra à literatura como instituição, ou seja, essencialmente aos autores, maiores e menores, aos movimentos e às escolas, e mais raramente aos gêneros e às formas. De certo modo, ela rompe com a abordagem histórica em termos causais, do tipo filosofia da história que se desenvolvera na França no século XIX, de Sainte-Beuve a Taine e a Brunetière, mas acaba, na maioria das vezes, por recair na explicação genética baseada no estudo das fontes.

Enfim, a história literária e a história da literatura têm o mesmo ideal longínquo, que nem uma nem outra pretendem ainda concretizar, mas que serve para justificar a ambas: a constituição de uma vasta história social da instituição literária na França, ou de uma história completa da França literária (incluindo também o livro e a leitura).

Segunda distinção: a história literária tem ela própria, enquanto disciplina, em oposição à história da literatura enquanto quadro, um sentido muito amplo e um sentido mais restrito. Em sentido amplo, a história literária abrange todo estudo erudito sobre a literatura, toda pesquisa literária (ver o longo monopólio dos estudos literários exercido na França pelo lansonismo). Ela se assemelha à filologia definida, no sentido alemão do século XIX, como o estudo arqueológico da linguagem, da literatura e da cultura em geral, com base no modelo dos estudos gregos e latinos, em seguida, dos estudos medievais, visando à reconstrução histórica de uma época que se decide não mais compreender, como se se estivesse ali. A história literária é, pois, um ramo da filologia entendida como ciência total de uma civilização passada, a partir do momento em que se reconhece e se aceita a distância que nos separa dos textos dessa civilização.

SBD/FFLCH/USP

A hipótese central da história literária é que o escritor e sua obra devem ser compreendidos em sua situação histórica, que a compreensão de um texto pressupõe o conhecimento de seu contexto: "Uma obra de arte só tem valor em seu ambiente circundante, e o ambiente circundante de toda obra é sua época", escreveu Renan. Em suma, faço filologia ou história literária quando vou ler uma edição rara na Biblioteca Nacional, mas não quando leio uma edição de bolso da mesma obra, em casa, junto à lareira. Bastaria ir à biblioteca para fazer história literária? Em certo sentido, sim. Lanson pretendia que se faz história literária a partir do momento em que se manifesta interesse pelo nome do autor estampado na capa do livro, em que com isso se dá ao texto um contexto mínimo, em que se sai, por pouco que seja, do texto para ir ao encontro da história.

Mas a filologia tem também um sentido restrito, mais moderno, o de gramática histórica, de estudo histórico da língua. Entre a vasta história social da instituição literária e a filologia restrita à lingüística histórica, o intervalo é imenso, e a história literária fica sujeita à controvérsia.

HISTÓRIA LITERÁRIA E CRÍTICA LITERÁRIA

Ao final do século XIX, quando a história literária foi instituída como disciplina universitária, ela queria se distinguir da crítica literária, qualificada como dogmática ou impressionista (de um lado, Brunetière, do outro, Faguet) e, por essa razão, condenada. Invocava-se o positivismo contra o subjetivismo, cuja crítica dogmática só teria oferecido uma variante.

Além dessa conjuntura antiquada, a oposição fundamental é entre o ponto de vista sincrônico e universalista sobre a literatura, próprio do humanismo clássico — todas as obras são percebidas em sua simultaneidade, elas são lidas (julgadas, apreciadas, amadas) como se fossem contemporâneas entre si, e contemporâneas de seu leitor atual, fazendo-se abstração da história, da distância temporal —, e o ponto de vista diacrônico e relativista, que considera as obras como séries cronológicas integradas a um processo histórico. É a distinção entre monumento e documento. Ora, a obra de arte é eterna *e* histórica. Paradoxal por natureza, irredutível a um de seus aspectos, é um documento histórico que continua a proporcionar uma emoção estética.

A história literária designa ao mesmo tempo o todo (em sentido amplo, todo o estudo literário) e a parte (em sentido restrito, o estudo das séries cronológicas). A confusão é mais embaraçosa na medida em que as palavras *crítica literária* são elas também utilizadas num sentido geral e num sentido particular: elas designam ao mesmo tempo a totalidade do estudo literário e sua parte que diz respeito ao julgamento. Assim, qualquer manual de história da crítica literária cede lugar a formas do estudo literário que repugnam em alto grau à crítica literária, no sentido próprio de julgamento de valor. Como se vê, este é um terreno minado.

Aliás, qual o valor do critério de presença ou de ausência de julgamento para separar crítica e história literárias? O historiador, afirma-se muitas vezes, constata que A deriva de B, enquanto o crítico afirma que A é melhor que B. Na primeira proposição, o julgamento, a opinião, o valor estariam ausentes, ao passo que na segunda o observador estaria envolvido. De um lado, a objetividade dos fatos, de outro, julgamentos de opinião e de valor. Mas esta bela divisão é pouco defensável quanto ao fundo. A primeira proposição — por exemplo, a memória involuntária proustiana tem sua origem na lembrança poética de Chateaubriand, Nerval e Baudelaire — pressupõe claramente escolhas. Antes de mais nada, quem são os grandes escritores? Qual é o eixo da genealogia literária? Na imensa nebulosa da produção editorial, durante um século, escolheram-se Chateaubriand, Nerval, Baudelaire e Proust, e mais alguns figurantes. A história literária se move de topo em

topo; as idéias circulam de gênio a gênio. Datas, títulos e biografias são sem dúvida fatos, mas nenhuma história literária se contenta em fornecer quadros cronológicos. E, no princípio de toda história literária, há esta escolha fundamental: que livros são literatura? A história literária lansoniana confiou nas fontes e nas influências como se elas fossem fatos objetivos, mas fontes e influências requerem a delimitação do campo no qual serão detectadas e consideradas pertinentes. Esse campo literário é, pois, o resultado de inclusões e de exclusões, em suma, de julgamentos.

A história literária procede a uma contextualização num domínio delimitado por uma crítica prévia (uma seleção) explícita ou implícita. Segundo a ambição, ou a ilusão, do positivismo, essa reconstrução (fazer reviver um momento do passado, encontrar testemunhos, consultar arquivos, estabelecer fatos) basta para corrigir o anacronismo da crítica. A história literária acumula todos os fatos relativos à obra que, escreveu Lanson, "deve ser conhecida *primeiro* no tempo em que nasceu, em relação a seu autor e a esse tempo". O advérbio de Lanson, *primeiro*, mal dissimula o paradoxo do texto e do contexto ao qual jamais escapou a história literária. Como conhecer "num primeiro contato", "em primeiro lugar" uma obra, em seu tempo e não no nosso? Lanson quer, pois, dizer que é preciso, "antes de mais nada", conhecê-la em seu tempo, que isso é mais importante do que conhecê-la no nosso. Eis o imperativo categórico da história literária. A chamada explicação de texto é *primeiro* uma explicação pelo contexto. Longe das grandes leis sociológicas ou genéricas de Taine e de Brunetière, os "pequenos fatos", no caso as fontes e as influências, se tornam as palavras-chave da história literária, que acumula monografias e deixa sempre para mais tarde o programa geral de uma "história da vida literária na França".

Admitido isso — o positivismo dissimulava uma crítica literária que não ousava dizer seu nome — a diferença sutil entre um julgamento que adota sem pejo o ponto de vista do presente (voluntariamente anacrônico, como em "Pierre Ménard, Autor do Quixote"), e um julgamento baseado (na medida do possível, e sem ilusões) nas normas e critérios do passado não teria, apesar de tudo, fundamento? A separação estanque entre crítica literária e história literária deve ser denunciada como um engodo (é o que fez a teoria), igual a todas as polaridades que minam os estudos literários, mas não renunciar a uma ou a outra. E sim, ao contrário, para levar a cabo uma e outra, com conhecimento de causa. O historicismo imaginava ser possível a alguém pôr de lado seus próprios julgamentos para reconstruir um momento do passado. A crítica do historicismo não nos deve impedir de tentar penetrar, por pouco que seja, as mentalidades antigas e de nos submetermos às suas normas. Pode-se estudar o quadro e o ambiente da obra — seu contexto e seus antecedentes — sem considerá-los como causas, mas apenas como condições. Pode-se, sem ambição determinista, falar simplesmente de correlações entre os contextos, os antecedentes e a obra, sem se privar de nada que possa contribuir para uma melhor compreensão da mesma.

HISTÓRIA DAS IDÉIAS, HISTÓRIA SOCIAL

Seria a história literária, mesmo desvinculada do positivismo, verdadeiramente histórica? E verdadeiramente literária? Não seria ela, na melhor das hipóteses, uma história social ou uma história das idéias? Lanson traçou para a história literária um programa ambicioso, que ia muito além do rosário de monografias sobre os grandes escritores. Observou, em 1903, em seu "Programme d'Études sur l'Histoire Provinciale de la Vie Littéraire en France" [Programa de Estudos sobre a História Provinciana da Vida Literária na França], que continua atual:

> Poder-se-ia [...] escrever, ao lado desta "Histoire de la Littérature Française", ou seja, da produção literária, da qual temos exemplares suficientes, uma "Histoire Littéraire de la France" que nos faz falta e que é hoje quase impossível tentar realizar: quero dizer [...] o quadro da vida literária na nação, a história da cultura e da atividade da multidão obscura que lia, bem como dos indivíduos ilustres que escreviam.[2]

Quem lia? O que se lia? Como se lia, não somente na corte e nos salões, mas em cada província, em cada cidade, cada aldeia? Lanson admitia que esse programa era imenso, mas de modo algum o considerava irrealizável.

Entretanto, Lucien Febvre, numa recensão severa de uma obra de Daniel Mornet, discípulo e sucessor de Lanson,

atacaria com virulência, em 1941, essa história literária que se limitava de forma excessivamente rígida aos autores, e mais ainda, aos grandes autores:

> Uma "história histórica" da literatura, [...] isso quer dizer, ou quereria dizer, a história de uma literatura numa dada época, em suas relações com a vida social dessa época. [...] Seria necessário, para escrevê-la, reconstituir o meio, perguntar-se quem escrevia, e para quem; quem lia, e por que; seria necessário saber que formação tinham recebido, na escola ou alhures, os escritores — e, igualmente, seus leitores [...] seria necessário saber que sucesso obtinham estes e aqueles, quais eram a amplitude e a profundidade desse sucesso; seria necessário associar as mudanças de hábito, de gosto, de escritura e de preocupação dos escritores com as vicissitudes da política, com as transformações da mentalidade religiosa, com as evoluções da vida social, com as mudanças da moda artística e do gosto etc. Seria necessário... Paro por aqui.[3]

Febvre lamentava o fato de se haver renunciado, após Lanson, a querer dar conta de toda a dimensão social da literatura, o que a seus olhos privava essa pretensa história literária de um verdadeiro alcance histórico.

Historiadores formados na escola dos *Annales* começaram, há relativamente pouco tempo, a implementar o programa de Lanson e de Febvre. Eles se interessaram mais de perto pelo livro e pela leitura, reunindo estatísticas sobre as tiragens, sobre as reedições, sobre o tempo de vida das obras, sobre a volta das mesmas ao mercado. Empenharam-se em conhecer e descrever os leitores reais com base em índices materiais, como catálogos de bibliotecas ou inventários *post-mortem*. Tentaram pôr em cifras a alfabetização dos franceses e medir a distribuição da literatura popular, em especial a "Bibliothèque Bleue de Troyes", essa literatura vendida por ambulantes durante vários séculos.[4] O livro se tornou assim o objeto de uma história em série, econômica e social, amplamente quantificada, principalmente em relação ao *Ancien Régime*, mas também em relação ao século XIX. Pode-se citar a história da leitura e dos públicos no *Ancien Régime* tal como praticada por Roger Chartier em várias obras importantes nos anos oitenta, ou a das monografias sobre as editoras, como a de Jean-Yves Mollier sobre os irmãos Michel e Calmann Lévy (1984). Assim, são historiadores, e não homens de letras, que executam hoje o programa de Lanson.

Encontram-se também, com o nome de história literária, histórias das idéias (literárias), ou seja, histórias das obras enquanto documentos históricos que refletem a ideologia ou a sensibilidade de uma época. As histórias desse gênero foram mesmo por muito tempo mais difundidas do que aquelas que se conformavam ao programa de Lanson e de Febvre, por exemplo, os grandes livros de Paul Hazard sobre a crise da consciência européia (1935), de Henri Bremond sobre o sentimento religioso (1916-1939), ou de Paul Bénichou sobre as doutrinas da era romântica (1973-1992). Essas realizações, histórias das idéias literárias, resistiram certamente melhor ao tempo do que os produtos da sociocrítica marxista, baseados na doutrina do reflexo ou na versão estruturalista desta, doutrina elaborada por Lucien Goldmann (1959). Quem ainda acredita, atualmente, numa homologia entre os *Pensées* de Pascal e a visão do mundo da nobreza togada? Mas o motivo habitual de queixa contra essas histórias das idéias é o fato de elas permanecerem estranhas à literatura. Aliás, o mesmo se poderia dizer do *Rabelais* de Febvre (1942), análise do sentimento religioso no Renascimento, que passa ao largo da complexidade de *Pantagruel* e de *Gargântua*. História social, história das idéias, essas duas histórias fracassam infelizmente com mais freqüência diante da literatura, devido à dificuldade da mesma, à sua ambigüidade, até mesmo à sua incoerência. O que delas se pode esperar de melhor são informações sobre as condições sociais e as estruturas mentais contemporâneas.

Há que mencionar ainda as histórias das formas literárias (dos códigos, das técnicas, das convenções), provavelmente as mais legitimamente históricas e literárias, ao mesmo tempo. Elas não têm por objeto fatos ou dados que supostamente precedem qualquer interpretação, mas sim construções francamente hermenêuticas. A grande obra de E. R. Curtius, *La Littérature Européenne et le Moyen Âge Latin* [A Literatura Européia e a Idade Média Latina] (1948), amplo quadro da sobrevivência dos *topoi* ou "lugares-comuns" da Antigüidade nas literaturas do Ocidente, permanece como um dos estudos mais notáveis, em conformidade com esse modelo. Nem por isso esse estudo deixou de ser violentamente atacado. Na realidade, Curtius atribui à palavra *topos* um sentido extremamente pessoal e, historicamente, pouco justificável: ele se apóia no *argumentorum sedes* de Quintiliano, isto é, na tópica como grade de perguntas a fazer em qualquer caso, ou como problemática; mas os elementos estereotipados e recorrentes que em seguida ele localiza na literatura medieval se parecem bem mais com motivos ou com arquétipos do que com os *topoi* da antiga retórica, correndo o risco de fazer desaparecer as diferenças características de cada época. Dessa forma, ele prejulga a resposta ao problema fundamental proposto por seu estudo: o da sobrevivência da latinidade na literatura européia. Nele, a ubiqüidade da forma oculta a variedade das funções. Assim, essa história não somente se mantém interna à literatura, mas é, antes de mais nada, a da continuidade e da tradição da Antigüidade latina na cultura européia, ou da permanência do antigo no novo, em detrimento da alteridade individual das diferentes épocas da Idade Média e de suas produções literárias, e no desconhecimento de suas condições históricas e sociais. Mas uma história literária seria ou deveria ser uma história da continuidade ou uma história da diferença? A questão, inevitável, nos remete à nossa preferência, extraliterária, ética, ou mesmo política, pela inovação ou pela imitação (ver Capítulo VII).

O que seria uma *verdadeira* história literária, uma história da literatura em si mesma e para si mesma? A expressão será talvez simplesmente uma contradição em seus termos, pois a obra, a um tempo monumento e documento, é permeada por um número excessivo de paradoxos. Sua gênese e a evolução de seu autor são de tal forma especiais que não poderiam pertencer a outro domínio que não o da biografia, mas a história de sua recepção envolve tantos fatores que ela se torna pouco a pouco um ramo da história total. Entre ambas, que fazer?

A EVOLUÇÃO LITERÁRIA

Formalismo e historicismo parecem fundamentalmente incompatíveis. No entanto, os formalistas russos acreditavam ter inventado uma nova maneira de levar em conta a dimensão histórica da literatura. A desfamiliarização era a seus olhos não apenas a própria definição da literariedade, mas também, segundo o título de um artigo ambicioso de Iouri Tynianov, em 1927, o princípio "de l'évolution littéraire". A diferença entre a forma literária automatizada (conseqüentemente, não percebida) e a forma literária desfamiliarizante (conseqüentemente, percebida) permitia-lhe projetar uma nova história literária cujo objeto não mais seriam as obras literárias, mas os próprios procedimentos literários.

A literariedade de um texto, lembremo-nos, se caracteriza por um deslocamento, uma perturbação dos automatismos da percepção. Ora, esses automatismos resultam não somente do sistema próprio do texto em questão, mas também do sistema literário em seu conjunto. A forma enquanto tal, ou seja, literária, é percebida contra um fundo de formas automatizadas pelo uso. O procedimento literário tem uma função de estranhamento, ao mesmo tempo na obra em que se insere e, para além desse texto, na tradição literária em geral. Assim, a desfamiliarização, como desvio relativamente à tradição, permite localizar o elo histórico que une um procedimento ao sistema literário, ao texto e à literatura. A descontinuidade (a desfamiliarização) substitui a continuidade (a tradição) como fundamento da evolução histórica da literatura. O formalismo resulta numa história que, diferentemente daquela de Curtius, que põe em evidência a continuidade da tradição ocidental, se prende à dinâmica da ruptura, de acordo com a estética modernista e vanguardista das obras que inspiravam os futuristas.

Com base nisso, os formalistas russos haviam distinguido dois modos de funcionamento da evolução literária: de um lado, a paródia dos procedimentos dominantes, de outro, a introdução de procedimentos marginais em relação ao centro da literatura. Segundo o primeiro mecanismo, quando certos procedimentos, que se tornaram dominantes numa dada época ou num dado gênero, deixam de ser percebidos, então uma obra, desfamiliarizante neste aspecto, ao parodiá-los, torna-os de novo perceptíveis como procedimentos. O caráter convencional do procedimento fica assim novamente manifesto, e um gênero evolui principalmente tornando sua forma perceptível através da paródia de seus procedimentos familiares. Poder-se-iam citar numerosos exemplos, mas *Dom Quixote* é o exemplo ideal, como obra paródica na interseção do romance de cavalaria e do romance moderno. De acordo com o segundo mecanismo, procedimentos tornados familiares são substituídos por outros, tomados de gêneros marginais, num jogo entre o centro e a periferia da literatura, entre a cultura erudita e a cultura popular, que anuncia o dialogismo bakhtiniano. Com base nesse modelo, o romance policial incontestavelmente fecundou a literatura narrativa do século XX, a tal ponto que se tornou um lugar-comum. Nos dois casos, importa bem mais, do ponto de vista estético, a descontinuidade do que a permanência, e uma obra verdadeiramente literária é, por assim dizer, uma obra a um tempo paródica e dialógica, na fronteira de seu próprio gênero e dos demais.

Pode-se dizer que, tendo o formalismo russo feito da desfamiliarização seu conceito fundamental, não podia ele esquivar-se do questionamento da história. Enquanto a história literária se fecha na maior parte das vezes às questões de forma e que a crítica formalista é, em geral, surda às questões de história, a literariedade dos formalistas era, inevitavelmente, histórica: a desfamiliarização realizada por um texto particular depende forçosamente da dinâmica que a reabsorve como procedimento familiar.

Assim, a história literária não é mais o relato rarefeito do auto-engendramento das obras-primas nem uma tradição de formas que se perpetuam de forma idêntica ao longo dos séculos. Mas, perguntar-se-á legitimamente: onde fica a história? Onde está a inscrição na história dessa dinâmica dos procedimentos? O risco da história tradicional não é evitado.

O HORIZONTE DE EXPECTATIVA

Foi a estética da recepção, na versão proposta por Jauss, que formulou o projeto mais ambicioso de renovação da história literária reconciliada com o formalismo. Seu fantasma já foi inserido no Capítulo IV, e será necessário voltar a ele no próximo, a propósito da formação do valor literário, mas é aqui que parece mais oportuno abordá-lo de frente, como solução de compromisso (de bom senso?) entre os excessos do historicismo e os da teoria.

O artigo de Jauss, "L'Histoire Littéraire comme Défi à la Théorie Littéraire" [A História Literária como Desafio à Teoria

Literária] (1967) serviu de manifesto à estética da recepção. O crítico alemão esboçava nele o programa de uma nova história literária. O exame atento da recepção histórica das obras canônicas lhe servia para discutir a submissão positivista e genética da história literária à tradição dos grandes escritores. A experiência das obras literárias pelos leitores, geração após geração, tornava-se uma mediação entre o passado e o presente que permitia ligar história e crítica.

Jauss começava por lembrar quem eram seus adversários: de um lado, o essencialismo, erigindo em modelos intemporais as obras-primas, de outro o positivismo, reduzindo-as a pequenas histórias genéticas. A seguir ele descrevia, com uma benevolência severa, as abordagens meritórias cuja incompatibilidade pretendia resolver: de um lado, o marxismo, que faz do texto um puro produto histórico, animado por um interesse judicioso pelo contexto, mas limitado por recorrer ingenuamente à teoria do reflexo; de outro, o formalismo, carente de dimensão histórica, preocupado, num esforço louvável, com a dinâmica do procedimento, mas não levando em conta o contexto. Ora, numa história literária digna deste nome, o relato da evolução dos procedimentos formais não pode ser separado da história geral. Jauss via então no leitor o meio de atar esses fios divergentes:

> Para tentar preencher a lacuna que separa o conhecimento histórico e o conhecimento estético, a história e a literatura, posso partir daquele limite onde as duas escolas [o formalismo e o marxismo] se detiveram. Seus métodos apreendem o *fato literário* no circuito fechado de uma estética da produção e da representação; com isso, eles despojam a literatura de uma dimensão que é, contudo, necessariamente inerente à sua própria natureza de fenômeno estético e à sua função social: a dimensão do efeito produzido (*Wirkung*) por uma obra e do sentido que lhe atribui um público de sua "recepção". O leitor, o ouvinte, o espectador — numa palavra: o público enquanto fator específico, só representa, numa e noutra teoria, um papel absolutamente reduzido. Quando não ignora pura e simplesmente o leitor, a estética marxista ortodoxa não o trata de forma diferente daquela como trata o autor: ela se interroga sobre sua situação social [...]. A escola formalista só precisa do leitor como sujeito da percepção que, segundo as incitações do texto, deve discernir a forma ou descobrir o procedimento técnico [...]. Os dois métodos deixam de lado o leitor e seu papel específico cujo conhecimento estético e histórico devem absolutamente ser levados em conta.[5]

A concepção da obra clássica como monumento universal e intemporal, bem como a idéia de que ela transcende a história, porque encerra em si mesma a totalidade de suas tensões, é substituída por Jauss pelo projeto de uma história dos efeitos. Nenhuma obra, por mais canônica que tenha se tornado, poderia sair indene dessa concepção. Entretanto, como se vê bastante claramente, a estética da recepção se apresenta incontinenti como a busca de um equilíbrio, ou de um meio-termo entre teses hostis, o que lhe valerá críticas dos dois lados.

Segundo Jauss, fiel aqui à estética fenomenológica, mas conferindo-lhe uma inflexão histórica, a significação da obra repousa na relação *dialógica* (para não dizer "dialética", termo excessivamente carregado) que se estabelece em cada época entre ela e o público:

> A vida da obra literária na história é inconcebível sem a participação ativa daqueles a quem ela se destina. É a intervenção destes que faz com que a obra entre na continuidade instável da experiência literária, onde o horizonte muda sem cessar [...]. A historicidade da literatura e seu caráter de comunicação implicam uma relação de troca e de evolução entre a obra tradicional, o público e a obra nova [...]. Se se considera, então, a história da literatura do ponto de vista dessa continuidade que cria o diálogo entre a obra e o público, supera-se também a dicotomia do aspecto estético e do aspecto histórico, e se restabelece o elo entre as obras do passado e a experiência literária de hoje, elo rompido pelo historicismo. [...] A acolhida de que a obra é objeto por parte de seus primeiros leitores já implica um julgamento de valor estético presente em outras obras lidas anteriormente. Essa primeira apreensão da obra pode em seguida desenvolver-se e enriquecer-se de geração em geração, e vai constituir através da história uma "cadeia de recepções" que decidirá sobre a importância histórica da obra e indicará sua posição na hierarquia estética.[6]

Nem documento, nem monumento, a obra é concebida como partitura, à maneira de Ingarden e Iser, mas essa partitura é atualmente tomada como ponto de partida para uma reconciliação da história e da forma, graças ao estudo da diacronia de suas leituras. Enquanto, de modo geral, uma das duas dimensões da relação entre história e literatura, a contextualização ou a dinâmica, é sacrificada, agora elas se tornam solidárias. Os efeitos da obra estão incluídos na obra, não somente o efeito original e o efeito atual, mas também a totalidade dos efeitos sucessivos.

Jauss toma de Gadamer a noção de fusão dos horizontes, unindo as experiências passadas incorporadas num texto e os interesses de seus leitores atuais. Essa noção lhe permite descrever a relação entre a recepção primeira de um texto e suas recepções posteriores, em diferentes momentos da história e até agora. A idéia não era, aliás, inteiramente nova em Gadamer, e em 1931 Benjamin observava, a respeito das obras literárias, que

> todo o círculo de sua vida e de sua ação tem tantos direitos, digamos até mais direitos que a história de seu nascimento. [...] Pois não se trata de apresentar as obras literárias em correlação com seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as conhece — ou seja, o nosso.[7]

Rompendo com a história literária tradicional, baseada no autor, e que Benjamin atacava, Jauss se separa também das hermenêuticas radicais que emancipam inteiramente o leitor, e insiste na necessidade de se levar em conta, para compreender um texto, sua recepção original. Ele não liqüida, portanto, a tradição filológica, ao contrário, salva-a através de sua reinserção num processo mais vasto e num prazo mais longo. Compete ao crítico, como leitor ideal, fazer o papel de intermediário entre a maneira como um texto foi percebido no passado e a forma como ele é percebido hoje, narrando detalhadamente a história de todos os seus efeitos.

A fim de descrever a recepção e a produção das obras novas, Jauss introduz, unidas, as duas noções, *horizonte de expectativa* (vinda também ela de Gadamer) e *desvio estético* (inspirada nos formalistas russos). O horizonte de expectativa, como o repertório de Iser, mas novamente com uma tonalidade mais histórica, é o conjunto de hipóteses compartilhadas que se pode atribuir a uma geração de leitores: "O texto novo evoca para o leitor todo um conjunto de expectativa[s] e de regras do jogo com as quais o familiarizaram os textos anteriores

e que, ao fio da leitura, podem ser moduladas, corrigidas, modificadas ou simplesmente reproduzidas."[8] O horizonte de expectativa, transubjetivo, modelado pela tradição, e identificável através das estratégias textuais características de uma época (as estratégias genérica, temática, poética, intertextual), é confirmado, modificado ou ironizado, e até mesmo subvertido, pela obra nova que, como o *Dom Quixote*, exige do público uma familiaridade com as obras que parodia, no caso, os romances de cavalaria. Mas a obra nova marca também um desvio estético em relação ao horizonte de expectativa (é a velha dialética da imitação e da inovação, agora transposta para o lado do leitor). E suas estratégias (genérica, temática, poética, intertextual) fornecem critérios para se medir o desvio que caracteriza sua novidade: o grau que a separa do horizonte de expectativa de seus primeiros leitores, em seguida, dos horizontes de expectativa sucessivos no decurso de sua recepção.

Na recepção literária, Jauss se interessa pelos momentos de negatividade que a fazem mover-se. Portanto, ele tem em mente principalmente as obras modernas, que negam a tradição, por oposição às obras clássicas, que respeitam a tradição e sonham com a intemporalidade, em todo caso mais estáveis ao longo de sua recepção. O desvio estético inclui um critério de valor que permite distinguir graus literários entre, de um lado, a literatura de consumo, que apraz ao leitor e, de outro, a literatura moderna, vanguardista ou experimental, que se choca com suas expectativas, que o desconcerta e o provoca. Jauss compara, em relação ao mesmo tema do adultério burguês, o romance fácil de Ernest Feydeau, *Fanny*, e *Madame Bovary*. Feydeau obteve um sucesso imediato, seu romance se vendeu melhor que o de Flaubert, mas a posteridade dele se desviou, ao passo que Flaubert viria a conquistar mais e mais leitores. As duas noções elementares de Jauss permitem assim separar a arte verdadeira (inovadora) e a arte que ele chama de "culinária" (de diversão), numa história da sucessão dos horizontes de expectativa que, como entre os formalistas, é uma dinâmica da negatividade estética.

As obras desfamiliarizantes, subversivas — *escriptíveis*, como Barthes viria a denominá-las — se tornam elas mesmas de tal forma consumíveis, clássicas ou até "culinárias" — *legíveis*, segundo Barthes — para as futuras gerações, que

Madame Bovary não mais surpreende, ou não muito. Por isso, é necessário lê-las de trás para frente, por assim dizer, ou ao revés — tal é justamente a tarefa do historiador da recepção — a fim de restabelecer a maneira como os primeiros leitores, e os seguintes, as leram e compreenderam, a fim de restaurar sua diferença, sua negatividade original e, com isso, seu valor. O objeto dessa nova história literária é recuperar as perguntas às quais as obras responderam. Ainda como Gadamer, Jauss concebe a fusão dos horizontes na forma do diálogo da pergunta e da resposta: a todo momento a obra oferece uma resposta a uma pergunta dos leitores, pergunta que cabe ao historiador da recepção identificar. A sucessão dos horizontes de expectativa encontrados por uma obra não é mais que a série de questões às quais ela deu uma resposta.

Como as obras nunca são acessíveis no decurso de suas recepções sucessivas senão através dos horizontes de expectativa que dependem do contexto temporal, elas são em parte determinadas por esses horizontes de expectativa. Jauss, que assim ratifica a hermenêutica heideggeriana, destaca a diferença inevitável entre uma leitura passada e uma leitura presente, e refuta a idéia de que a literatura possa algum dia constituir um presente intemporal. A esse respeito, como veremos no próximo capítulo, ele se separa de Gadamer e do conceito de classicismo que a fusão dos horizontes justificava neste último: as obras clássicas, dizia Gadamer, fiel a Hegel, são elas mesmas sua interpretação; elas detêm um poder inerente de mediação entre passado e presente. Para Jauss, em compensação, nenhuma obra é clássica em si, e só se compreende uma obra quando se identificaram as perguntas às quais ela respondeu ao longo da história.

A FILOLOGIA DISFARÇADA

Representemos o papel de advogados do diabo. A filologia foi reabilitada, observar-se-á à parte, com a condição de se ocupar de toda a duração da história entre o tempo da obra e o nosso, já que a primeira recepção merece não somente ser sempre estudada, mas beneficia-se mesmo de um privilégio em relação às seguintes: é ela na verdade que permite medir

toda a negatividade da obra, conseqüentemente, seu valor. Em outras palavras, para continuar a interessar-se pelo contexto original da obra, como recomendava Schleiermacher, é necessário e suficiente concordar em interessar-se igualmente por todos os contextos sucessivos de sua recepção, entre seu tempo e o nosso. A tarefa é imensa, mas é o preço a pagar para ainda fazer filologia no clima de suspeita que reina sobre essa disciplina desde a metade do século XX.

A estética da recepção busca estabelecer a historicidade da literatura em três planos solidários:

(1) A obra pertence a uma série literária na qual ela deve ser situada. Essa diacronia é concebida como uma progressão dialética de perguntas e respostas: cada obra deixa em suspenso um problema que é retomado pela obra seguinte. Isso se parece bastante com a evolução literária segundo os formalistas russos, mas, em Jauss, a inovação formal não é o único motor do movimento literário, e quaisquer outros problemas relativos às idéias, à significação, podem também abalá-la.

(2) A obra pertence igualmente a um corte sincrônico que deve ser recuperado, levando-se em conta a coexistência de elementos simultâneos e elementos não simultâneos, em qualquer momento da história, em qualquer presente. Em relação a essa idéia, oposta ao conceito hegeliano de espírito do tempo, Jauss invoca Siegfried Kracauer, que insistira na pluralidade das histórias de que se compõe a história, e descreve a história como uma multiplicidade de fios não síncronos e de cronologias diferenciais. Dois gêneros literários podem não ser absolutamente, na mesma data, contemporâneos, e os livros produzidos nesses diferentes gêneros, como *Madame Bovary* e *Fanny*, têm apenas uma aparência de simultaneidade: alguns estão atrasados, outros adiantados em relação a seu tempo. Ouve-se habitualmente que o romantismo, o Parnaso e o simbolismo se sucederam no século XIX, mas Victor Hugo publicou versos românticos quase até o aparecimento do verso livre, e o alexandrino clássico ainda conheceu dias venturosos no século XX.

(3) Finalmente, a história literária se liga ao mesmo tempo passiva e ativamente à história geral: ela é *determinada* e *determinante*, segundo uma dialética a ser refeita. Desta vez, é a teoria marxista do reflexo que Jauss revisa, ou flexibiliza, para reconhecer à cultura uma relativa independência em

Madame Bovary não mais surpreende, ou não muito. Por isso, é necessário lê-las de trás para frente, por assim dizer, ou ao revés — tal é justamente a tarefa do historiador da recepção — a fim de restabelecer a maneira como os primeiros leitores, e os seguintes, as leram e compreenderam, a fim de restaurar sua diferença, sua negatividade original e, com isso, seu valor. O objeto dessa nova história literária é recuperar as perguntas às quais as obras responderam. Ainda como Gadamer, Jauss concebe a fusão dos horizontes na forma do diálogo da pergunta e da resposta: a todo momento a obra oferece uma resposta a uma pergunta dos leitores, pergunta que cabe ao historiador da recepção identificar. A sucessão dos horizontes de expectativa encontrados por uma obra não é mais que a série de questões às quais ela deu uma resposta.

Como as obras nunca são acessíveis no decurso de suas recepções sucessivas senão através dos horizontes de expectativa que dependem do contexto temporal, elas são em parte determinadas por esses horizontes de expectativa. Jauss, que assim ratifica a hermenêutica heideggeriana, destaca a diferença inevitável entre uma leitura passada e uma leitura presente, e refuta a idéia de que a literatura possa algum dia constituir um presente intemporal. A esse respeito, como veremos no próximo capítulo, ele se separa de Gadamer e do conceito de classicismo que a fusão dos horizontes justificava neste último: as obras clássicas, dizia Gadamer, fiel a Hegel, são elas mesmas sua interpretação; elas detêm um poder inerente de mediação entre passado e presente. Para Jauss, em compensação, nenhuma obra é clássica em si, e só se compreende uma obra quando se identificaram as perguntas às quais ela respondeu ao longo da história.

A FILOLOGIA DISFARÇADA

Representemos o papel de advogados do diabo. A filologia foi reabilitada, observar-se-á à parte, com a condição de se ocupar de toda a duração da história entre o tempo da obra e o nosso, já que a primeira recepção merece não somente ser sempre estudada, mas beneficia-se mesmo de um privilégio em relação às seguintes: é ela na verdade que permite medir

toda a negatividade da obra, conseqüentemente, seu valor. Em outras palavras, para continuar a interessar-se pelo contexto original da obra, como recomendava Schleiermacher, é necessário e suficiente concordar em interessar-se igualmente por todos os contextos sucessivos de sua recepção, entre seu tempo e o nosso. A tarefa é imensa, mas é o preço a pagar para ainda fazer filologia no clima de suspeita que reina sobre essa disciplina desde a metade do século XX.

A estética da recepção busca estabelecer a historicidade da literatura em três planos solidários:

(1) A obra pertence a uma série literária na qual ela deve ser situada. Essa diacronia é concebida como uma progressão dialética de perguntas e respostas: cada obra deixa em suspenso um problema que é retomado pela obra seguinte. Isso se parece bastante com a evolução literária segundo os formalistas russos, mas, em Jauss, a inovação formal não é o único motor do movimento literário, e quaisquer outros problemas relativos às idéias, à significação, podem também abalá-la.

(2) A obra pertence igualmente a um corte sincrônico que deve ser recuperado, levando-se em conta a coexistência de elementos simultâneos e elementos não simultâneos, em qualquer momento da história, em qualquer presente. Em relação a essa idéia, oposta ao conceito hegeliano de espírito do tempo, Jauss invoca Siegfried Kracauer, que insistira na pluralidade das histórias de que se compõe a história, e descreve a história como uma multiplicidade de fios não síncronos e de cronologias diferenciais. Dois gêneros literários podem não ser absolutamente, na mesma data, contemporâneos, e os livros produzidos nesses diferentes gêneros, como *Madame Bovary* e *Fanny*, têm apenas uma aparência de simultaneidade: alguns estão atrasados, outros adiantados em relação a seu tempo. Ouve-se habitualmente que o romantismo, o Parnaso e o simbolismo se sucederam no século XIX, mas Victor Hugo publicou versos românticos quase até o aparecimento do verso livre, e o alexandrino clássico ainda conheceu dias venturosos no século XX.

(3) Finalmente, a história literária se liga ao mesmo tempo passiva e ativamente à história geral: ela é *determinada* e *determinante*, segundo uma dialética a ser refeita. Desta vez, é a teoria marxista do reflexo que Jauss revisa, ou flexibiliza, para reconhecer à cultura uma relativa independência em

relação à sociedade, e uma incidência sobre ela. Assim, a história social, a evolução dos procedimentos, mas também a gênese das obras parecem ligadas, numa história literária nova e sincrética, poderosa e sedutora.

Mas as objeções são imediatas. Poderia toda a história literária ter verdadeiramente por único objeto o desvio, ou seja, a negatividade que caracteriza em particular a obra moderna? A estética da recepção, como a maioria das teorias vistas até aqui, erige como universal um valor extraliterário, no caso a negatividade, valor através do qual ela pretende fazer passar toda a literatura. Afinal de contas, pensando bem, não seria a estética da recepção apenas um momento, que já se esvaiu na história da recepção das obras canônicas: o momento durante o qual elas deviam ser percebidas através de sua negatividade? Esse momento moderno, durável mas temporário, historicamente determinado e determinante, foi varrido pelo pós-modernismo ao qual, precisamente, resistiram mais que outros os partidários da estética da recepção.

Outra reprimenda, desta vez vinda da direita. A recepção de uma obra, diz Jauss, é uma mediação histórica entre passado e presente: poderia ela, no entanto, pela fusão dos horizontes, estabilizar de forma durável uma obra, fazer dela um clássico trans-histórico? Segundo Jauss, essa idéia é absurda, e qualquer recepção contínua dependente da história. Trataremos do clássico no próximo capítulo, mas pode-se imediatamente observar que a teoria de Jauss não permite fazer distinção entre obra "culinária" (o trivial) e obra clássica, o que é, de qualquer modo, incômodo. Após um século e meio, *Madame Bovary* tornou-se um clássico, o que não quer dizer necessariamente uma obra de consumo. Ou dever-se-ia admitir que uma obra clássica é, *ipso facto*, "culinária"? Essa aporia confirma o ponto de vista anticlássico da estética da recepção, mesmo que ela se tenha revelado, de outro ângulo, cúmplice da filologia.

A teoria de Jauss serviu, entretanto, de justificação para grande número de trabalhos: em lugar de reconstruir a vida dos autores, ambição doravante desacreditada, reconstruíram-se os horizontes de expectativa dos leitores. Através dessa concessão, que torna pesado o trabalho (mas num momento em que a democratização do ensino superior decuplicou o

número de pesquisadores que precisavam encontrar temas de tese), a história literária pôde achar novo alento sem renunciar ao essencial: a reconstrução e a contextualização. A estética da recepção permitiu à filologia salvar os destroços: contanto que não se negligenciassem as recepções ulteriores, a primeira recepção foi reabilitada como conhecimento indispensável à compreensão da obra. E o diálogo da pergunta e da resposta não é mais também incompatível com a intenção do autor, concebida não como uma intenção prévia mas, de maneira mais liberal, como uma intenção em ato. A doutrina de Jauss, como a de Hirsch sobre a interpretação, a de Ricœur sobre a *mimèsis*, a de Iser sobre a leitura, a de Goodman sobre o estilo, faz provavelmente parte dessas tentativas desesperadas de arrancar os estudos literários do ceticismo epistemológico e do relativismo drástico em voga por volta do final do século XX: elas assinam acordos com o adversário, içam novamente as velas da história literária renovando seu vocabulário, mas não é certo que a substituição do velho dualismo imitação e inovação pelo horizonte de expectativa e pelo desvio estético tenha alterado drasticamente a pesquisa literária. Pode ser que, como Brunetière, que, sob o rótulo "evolução dos gêneros" falava realmente dos gêneros como modelos para a recepção, conforme sugeri anteriormente, Jauss, acobertado pela recepção, não tenha cessado de falar, sob uma nova roupagem, dos grandes escritores. Trata-se, afinal de contas, do mesmo ramerrão — *business as usual*, como se diz em inglês.

Aliás, o leitor tem uma boa responsabilidade nessa teoria. Graças a ele, a história literária parece novamente legítima, mas ele continua, surpreendentemente, ignorado. Jauss nunca estabelece distinção entre recepção passiva e produção literária (a recepção do leitor que se torna, por sua vez, autor), nem entre leitores e críticos. São, conseqüentemente, estes últimos — os leitores eruditos, que deixaram testemunhos escritos de suas leituras — os únicos que lhe servem de testemunhas para descrever os horizontes de expectativa. Ele jamais menciona os dados, muitas vezes disponíveis e quantificados, que interessam hoje aos historiadores, para medir a circulação do livro, em especial a do popular. O leitor continua sendo uma entidade abstrata e desencarnada em Jauss, que tampouco nada diz sobre os mecanismos que ligam, na prática, o autor e seu público. Ora, para acompanhar-se a dinâmica dos horizontes de expectativa, merecem atenção, além da própria obra, várias outras mediações entre passado e presente, por exemplo, a escola, ou outras instituições cuja importância é lembrada por Lucien Febvre em sua crítica sobre Mornet. Enfim, Jauss aceita tranqüilamente a distinção formalista entre linguagem cotidiana e linguagem poética, e deixa de lado a situação histórica do crítico. É verdade que Jauss insiste com justeza, contra os defensores do classicismo, nas incertezas que pesam sobre a tradição e sobre o cânone: a sobrevivência de uma obra não é garantida, as obras há muito mortas podem encontrar novos leitores. Mas, no conjunto, sua construção complicada, a forma como ele, associando os críticos a seu projeto, os neutraliza, parece ter tido sobretudo a vantagem de conceder uma trégua à filologia. A estética da recepção foi a filologia da modernidade.

Se essas censuras podem por vezes parecer injustas, é porque a estética da recepção, como outras buscas de equilíbrio vistas anteriormente, parece aliar teoria e senso comum, o que é imperdoável. Só se é tão impiedoso com os partidários do meio-termo. Contra eles os extremos se aliam de forma surpreendente.

HISTÓRIA OU LITERATURA?

A teoria literária, percorrendo o conjunto dos trabalhos que até então invocavam em seu favor a história *e* a literatura, observando suas insuficiências, pôs em dúvida a pretensão das mesmas a essa síntese, e concluiu pela incompatibilidade definitiva dos dois termos. Não há a respeito diagnóstico mais pessimista que o artigo apresentado por Barthes em apêndice a *Sobre Racine*, "História ou Literatura?", após uma primeira publicação nos *Annales*, em 1960. Barthes atacava com ironia a contextualização apressada que muito freqüentemente reivindica o nome de história literária, ou artística, quando na realidade, limita-se a justapor detalhes heterogêneos: "1789: Convocação dos Estados Gerais, volta de Necker, concerto n.IV, em dó menor, para cordas, de B. Galuppi." Essa salada nada acrescenta ou explica; ela não faz compreender melhor as obras assim situadas. Barthes volta, então, ao programa de Lucien Febvre para o estudo do público, do meio, das mentalidades coletivas, da formação intelectual comum ao autor e a seus leitores. Ele considerava esse programa sempre excelente, e concluía: "A história literária só é possível se ela se faz sociológica, se se interessa pelas atividades e pelas instituições, não pelos indivíduos."[9] Em outras palavras, a história literária só é possível quando renuncia ao texto. E, reduzida às instituições, "a história da literatura será a história, e mais nada".

Do outro lado, em oposição à instituição literária, há, no entanto, a criação literária, mas esta, avalia Barthes, não pode ser objeto de nenhuma história. Desde Sainte-Beuve, a criação foi explicada com precisão crescente em termos causais, pelo retrato, pela teoria do reflexo, pelas fontes, em suma, pela gênese, e foi possível a essa concepção genética da criação assumir um ar histórico, pois o texto era explicado, como efeito, por suas causas e suas origens. Mas a visão subjacente não era histórica, pois o campo de investigação se restringia aos grandes escritores, tomados ao mesmo tempo como efeitos e como causas. A história literária, limitada à filiação entre grandes escritores, era percebida como um fenômeno isolado do processo histórico geral, estando, portanto, ausente o sentido do desenvolvimento histórico da literatura. Recusando essa história literária artificial, Barthes remetia o estudo da criação literária à psicologia, à qual aderiu ainda naquela época e que ele aplicara à sua leitura temática de Michelet, antes de proclamar a morte do autor.

Mas, na verdade, o terreno estava preparado, e totalmente desimpedido, entre, de um lado, a sociologia da instituição e, de outro, a psicologia da criação, para o estudo imanente, a descrição formal, a leitura plural da literatura que logo estaria na ordem do dia. Barthes, através de uma tática hábil, começava reconhecendo a legitimidade da história literária, para em seguida renunciar e transferir para seus colegas a responsabilidade de conduzi-la. A situação não mudou muito desde então e, depois da teoria, foram a história social e cultural ao modo de Febvre, em seguida, a sociologia do campo literário de Bourdieu que, cada vez mais e cada vez melhor, tomaram a seu cargo o estudo sócio-histórico da instituição literária, sem limitá-la à literatura de elite e nela englobando toda a produção editorial.

Na Inglaterra, ignorados por Barthes, outros precursores dessa sociologia histórica da literatura pela qual ele ansiava agiam, desde os anos trinta, na esfera de influência de F. R. Leavis. Q. D. Leavis, esposa deste, contou detalhadamente, em *Fiction and the Reading Public* [Ficção e Público Leitor] (1932) a história do significativo aumento do número de leitores na era industrial, e rematou com uma comparação pessimista entre a literatura popular do século XIX e os *best sellers* contemporâneos. Em seguida, vários estudos fundamentais, simultaneamente históricos, sociológicos e literários, todos matizados de marxismo e de moralismo, analisaram o desenvolvimento da cultura popular britânica, como *La Culture des Pauvres* [A Cultura dos Pobres] de Richard Hoggart (1957), *Culture and Society (1780-1950)* [Cultura e Sociedade] de Raymond Williams (1958) e *La Formation de la Classe Ouvrière Anglaise* [A Formação da Classe Operária Inglesa] de E. P. Thompson (1963). Essas obras clássicas (fora da França) estão na origem da disciplina que se propagou em seguida na Grã-Bretanha, depois nos Estados Unidos, com o nome de *Cultural Studies* (estudos culturais), consagrada essencialmente à cultura popular ou subalterna. A cuidadosa distinção de Barthes entre instituição e criação, transferindo para os historiadores a pesquisa sobre a instituição, assim como a maioria dos empreendimentos teóricos dos anos sessenta e setenta, até Jauss e de Man, tiveram como resultado, a menos que fosse em função de um fim inconfessado, a preservação do estudo da alta literatura contra a expansão acelerada da cultura de massa. Segundo de Man, Rousseau é grande não pelo que quis dizer, mas pelo que ele deixou que dissessem; entretanto, é preciso sempre ler Rousseau. Barthes escreveu sobre James Bond, sua semiologia se interessou pela moda e pela publicidade, mas em sua crítica, e como leitor em seu tempo livre, ele voltou aos grandes escritores, a Chateaubriand e a Proust. Em geral, a teoria não favoreceu o estudo da chamada *paraliteratura*, nem mudou de forma acentuada o cânone.

Na França, depois que os historiadores começaram a ocupar-se seriamente da história do livro e da leitura, Bourdieu ampliou ainda o campo da produção literária para levar em conta a totalidade dos atores que nele intervêm. Segundo o sociólogo,

> a obra de arte como objeto sagrado e consagrado [é] o produto de um imenso trabalho de *alquimia simbólica* no qual colaboram, com a mesma convicção e com ganhos muito desiguais, todos os agentes engajados no campo de produção, isto é, os artistas e escritores obscuros assim como os "mestres" consagrados, os críticos e os editores tanto quanto os autores, os clientes entusiastas não menos que os vendedores convictos.[10]

Tirando as mais amplas conseqüências da introdução da leitura na definição da literatura, Bourdieu julga que a produção simbólica de uma obra de arte não pode ser reduzida à sua fabricação material pelo artista, mas deve incluir "todo o acompanhamento de comentários e de comentadores", notadamente no caso da arte moderna, que incorpora uma reflexão sobre a arte, busca a dificuldade, e permanece freqüentemente inacessível, sem instruções de uso. Assim, "o discurso sobre a obra não é um simples acessório, destinado a favorecer sua apreensão e sua apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor".[11] Posteriormente a Bourdieu, múltiplos trabalhos, relativos particularmente ao classicismo, ou às vanguardas dos séculos XIX e XX, trataram das carreiras literárias, do papel das diversas instâncias de reconhecimento como as academias, os preços, as revistas, a televisão, correndo-se o risco de perder de vista a obra em si, não obstante indispensável no início de uma carreira, ou de reduzi-la a um pretexto para a estratégia social do escritor.

Nos Estados Unidos, nos anos oitenta, o *New Historicism*, influenciado também ele pela análise marxista, mas igualmente pela micro-história dos poderes empreendida por Foucault, desorganizou a teoria e substituiu a sociologia histórica, propondo descrever a cultura como relações de poder. Aplicada inicialmente ao Renascimento, em especial com os trabalhos de Stephen J. Greenblatt, depois ao romantismo e finalmente aos outros períodos, essa recontextualização do estudo literário após o reinado da teoria, considerada solipsista e apolítica, atesta uma evidente preocupação política. Ela se interessa por todos os excluídos da cultura, por questões de raça, sexo ou classe, ou pelos "subalternos" que o Ocidente colonizou, como no importante livro de Edward Said, sobre *L'Orientalisme* [O Orientalismo] (1978). A descrição da literatura como bem simbólico, à maneira de Bourdieu, ou o estudo da cultura como produto do jogo do poder, no rastro de Foucault, sem romper com o programa prescrito por Lanson, Febvre e Barthes para a história da instituição literária, reorientaram essa história num sentido francamente mais engajado, a partir do momento em que a objetividade é considerada um engodo. Como a teoria e a história ocupam, para muitos, posições geralmente opostas, esses novos estudos históricos são freqüentemente considerados antiteóricos, ou ainda antiliterários, mas tudo que se pode legitimamente censurar neles, como em tantas outras abordagens extrínsecas da literatura, é o fato de não conseguirem estabelecer uma ponte com a análise intrínseca. Assim, de verdadeira história literária, ainda nenhum indício.

A HISTÓRIA COMO LITERATURA

Mas para que procurar ainda conciliar literatura e história, se os próprios historiadores não crêem mais nessa distinção? A epistemologia da história, também ela sensível aos progressos da hermenêutica da suspeita, transformou-se, e as conseqüências se fizeram sentir na leitura de todos os textos, inclusive os literários. Contrariamente ao velho sonho positivista, o passado, como repetiu à saciedade toda uma série de teóricos da história, não nos é acessível senão em forma de textos — não fatos, mas sempre arquivos, documentos, discursos, escrituras — eles próprios inseparáveis, acrescentam esses teóricos, dos textos que constituem nosso presente. Toda a história literária, inclusive a de Jauss, repousa na diferenciação elementar entre *texto* e *contexto*. Ora, hoje em dia, a própria história é lida cada vez com mais freqüência como se fosse literatura, como se o contexto fosse necessariamente texto. Que pode vir a ser a história literária, se o contexto nunca é senão outros textos?

A história dos historiadores não é mais una nem unificada, mas se compõe de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios. Ela não tem mais esse sentido único que as filosofias totalizantes da história lhe atribuíam desde Hegel. A história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura. A objetividade ou a transcendência da história é uma miragem, pois o historiador está engajado nos discursos através dos quais ele constrói o objeto histórico. Sem consciência desse engajamento, a história é somente uma projeção ideológica: esta é a lição de Foucault, mas também de Hayden White, de Paul Veyne, de Jacques Rancière e de tantos outros.

Conseqüentemente, o historiador da literatura — mesmo em sua última metamorfose de historiador da recepção — não tem mais história em que se apoiar. É como se ele se encontrasse em ambiente livre de gravidade, pois a história, conforme a hermenêutica pós-heideggeriana, tende a abolir a barreira do dentro e do fora que estava na origem de toda a crítica e da história literária, e os contextos não são eles mesmos senão construções narrativas, ou representações, ainda e sempre, textos. *Há somente textos*, diz a nova história, por exemplo, o *New Historicism* americano, em sintonia, neste ponto, com a intertextualidade. Segundo Louis Montrose, um de seus líderes, esse retorno à história nos estudos literários americanos se caracteriza por uma atenção simétrica e inseparável da "historicidade dos textos" e da "textualidade da história".[12] A coerência de toda a crítica indeterminista deriva dessa crença, que, aliás, lembra paradoxos mais antigos, como este, que aparece no *Journal* dos Goncourt em 1862: "A história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido."

A partir de então, que será uma história literária senão, muito mais modestamente que no tempo de Lanson ou mesmo no de Jauss, uma justaposição, uma colagem de textos e de discursos fragmentários ligados a cronologias diferenciais, alguns mais históricos, outros mais literários, seja como for, um teste a que é submetido o cânone transmitido pela tradição? Não mais nos é permitida a consciência tranqüila em termos de história e de hermenêutica, o que não é motivo para desistir. Uma vez mais, a travessia da teoria é uma lição de relativismo e uma desilusão.

CAPÍTULO VII

O VALOR

O público espera dos profissionais da literatura que lhe digam quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem, separem o joio do trigo, fixem o cânone. A função do crítico literário é, conforme a etimologia, declarar: "Acho que este livro é bom ou mau." Mas os leitores, por exemplo os de crônicas literárias da imprensa cotidiana ou semanal, mesmo que não detestem o acerto de contas, se cansam dos julgamentos de valor que mais parecem caprichos, e gostariam que, além disso, os críticos justificassem suas preferências, afirmando, por exemplo: "Estas são as minhas razões e são boas razões." A crítica deveria ser uma avaliação argumentada. Mas as avaliações literárias, tanto as dos especialistas quanto as dos amadores, têm, ou poderiam ter, um fundamento objetivo? Ou mesmo sensato? Ou elas nunca são senão julgamentos subjetivos e arbitrários, do tipo "Eu gosto, eu não gosto"? Aliás, admitir que a apreciação crítica é inexoravelmente subjetiva nos condena fatalmente a um ceticismo total e a um solipsismo trágico?

A história literária, como disciplina universitária, tentou libertar-se da crítica, acusada de impressionista ou dogmática, substituindo-a por uma ciência positiva da literatura. É verdade que os críticos do século XIX — de Sainte-Beuve, que colocava Mme Gasparin e Töpffer muito acima de Stendhal, a Brunetière, que vomitava Baudelaire e Zola — enganaram-se tanto a respeito de seus contemporâneos, que um pouco de reserva seria bem-vinda. Donde a proscrição, durante muito tempo respeitada, de teses sobre autores vivos, como se bastasse conformar-se ao cânone herdado da tradição para evitar a subjetividade e o julgamento de valor. O julgamento tornou-se secundário, ou foi até mesmo eliminado, em todo caso de forma deliberada, da disciplina acadêmica, em oposição à crítica jornalística ou à crítica de autor, segundo as três famílias de críticas que Albert Thibaudet distinguia. O valor, pensam seus adversários, depende de uma reação individual: como cada obra é única, cada indivíduo reage a ela em função de sua personalidade incomparável.

Mas a oposição entre objetividade (científica) e subjetividade (crítica) é considerada pela teoria como um engodo, e mesmo a história literária mais restrita, fixada unicamente nos fatos, repousa ainda em julgamentos de valor, quando nada devido à decisão prévia, o mais das vezes tácita, sobre o que constitui a literatura (o cânone, os grandes escritores). As abordagens mais teóricas ou descritivas (formalista, estrutural, imanente), queiram ou não, também não escapam da avaliação, que muitas vezes é, aí, fundamental. Toda teoria, pode-se dizer, envolve uma preferência, ainda que seja pelos textos que seus conceitos descrevem melhor, textos pelos quais ela foi provavelmente instigada (como ilustra a ligação entre os formalistas russos e as vanguardas poéticas, ou entre a estética da recepção e a tradição moderna). Assim, uma teoria erige suas preferências, ou seus preconceitos, em universais (por exemplo, o estranhamento ou a negatividade). Entre os *New Critics*, dos quais muitos eram também poetas, a valorização da analogia e da iconicidade favorecia a poesia em detrimento da prosa. Em Barthes, a distinção entre texto *legível* e texto *escriptível*, abertamente valorativa, privilegia os textos difíceis ou obscuros. No estruturalismo, em geral, o desvio formal e a consciência literária são valorizados em oposição à convenção e ao realismo (ovelha negra da teoria, cujo resultado irônico foi falarem dele abundantemente). Todo estudo literário depende de um sistema de preferências, consciente ou não. A possibilidade e a necessidade de objetividade e de cientificidade vão ser, ao longo do século XX, questionadas, como o fez a hermenêutica, até a exaustão.

O tema "valor", ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do *cânone*, ou dos *clássicos*, como se diz de preferência em francês, e da formação desse cânone, de sua autoridade — sobretudo escolar —, de sua contestação, de sua revisão. Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva.

NA SUA MAIORIA, OS POEMAS SÃO RUINS, MAS SÃO POEMAS

A avaliação dos textos literários (sua comparação, sua classificação, sua hierarquização) deve ser diferenciada do valor da literatura em si mesmo. Mas é claro que os dois problemas não são independentes: um mesmo critério de valor (por exemplo, o estranhamento, ou a complexidade, ou a obscuridade, ou a pureza) preside, em geral, à distinção entre textos literários e textos não literários, e à classificação dos textos literários entre si. Não gostaria de voltar à natureza e à função da literatura (ver Capítulo I). De fato, o filósofo Nelson Goodman escrevia:

> Devemos distinguir muito claramente [...] a questão "O que é arte?" da questão "O que é a boa arte?" [...] Se começamos por definir "o que é uma obra de arte" em termos de "o que é a boa arte", [...] estamos definitivamente perdidos. Porque, infelizmente, a maior parte das obras de arte é ruim.[1]

A grande maioria dos poemas é medíocre, quase todos os romances são bons para serem esquecidos, mas nem por isso deixam de ser poemas, deixam de ser romances. Uma má interpretação da *Nona Sinfonia*, observava também Goodman, é arte tanto quanto uma boa interpretação dessa mesma obra.[2]

A avaliação racional de um poema pressupõe uma norma, isto é, uma definição da natureza e da função da literatura — acentuando-se, por exemplo, seu conteúdo ou, então, sua forma —, que a obra considerada realiza de maneira mais ou menos apropriada. Assim, quem atribui valor à forma literária, provavelmente colocará uma poesia lírica acima de uma poesia didática e um romance simbólico acima de um romance de idéias (como Proust que, em *O Tempo Redescoberto*, se manifestava contra o romance patriótico ou popular), mas quem insiste para que a obra tenha um conteúdo humano julga, sem dúvida, a arte pela arte, ou a arte "pura", ou a literatura sob coerção ("l'Oulipo"), inferior a uma obra densa do ponto de vista da experiência nela contida. Recai-se, de imediato, na querela sobre a hierarquia das artes, onipresente no século XIX. Qual é a arte superior? Lembremo-nos da rivalidade entre a escala hegeliana, que coloca a inteligibilidade — logo a poesia — no mais alto patamar, e a classificação herdada de Schopenhauer, que coloca a música (a linguagem dos anjos, segundo Proust) acima de tudo: esse dilema é também, provavelmente, um avatar da alternativa entre o gosto clássico e o gosto romântico, entre o inteligível e o sensível como valor estético supremo. Lembremo-nos, além disso, da tradição kantiana, retomada, desde as Luzes, pela maior parte dos estetas, fazendo da arte uma "finalidade sem fim" e decretando, em conseqüência, a superioridade estética da arte "pura" sobre a arte "de idéias", sobre a arte aplicada, sobre a arte prática. Mas que valor têm essas normas mesmas? São elas dogmáticas, como simples petição de princípio, ou propriamente estéticas?

T. S. Eliot também distinguia *literatura* de *valor*: para ele, a literariedade de um texto (o fato de pertencer à literatura) devia ser estabelecida com base em critérios exclusivamente estéticos (desinteressados ou puros de finalidade, na tradição kantiana), mas a grandeza de um texto literário (uma vez reconhecido como pertencendo à literatura) dependia de critérios não estéticos:

> A grandeza da "literatura"— escreve ele em "Religião e literatura" (1935) — não pode ser determinada exclusivamente por padrões literários; embora devamos lembrar-nos que o fato de tratar-se ou não de literatura só pode ser determinado por padrões literários.[3]

Em suma, indagaremos primeiro de um texto se ele é pura e simplesmente literatura (um romance, um poema, uma peça de teatro etc.), fundamentando-nos apenas na sua forma, em seguida, se constitui "boa" ou "má" literatura, observando de perto sua significação. A grandeza literária exigiria outros padrões que não apenas a finalidade sem fim, logo, normas éticas, existenciais, filosóficas, religiosas etc. A mesma distinção era feita pelo poeta W. H. Auden, o qual dizia que a primeira questão que lhe interessava, quando lia um poema, era técnica — "Eis uma máquina verbal. Como ela funciona?" —, mas que sua segunda questão era, no sentido mais amplo, moral: "Que espécie de sujeito habita este poema? Que idéia ele se faz da bela vida ou de belo lugar? E que idéia do mal lugar? O que ele esconde do leitor? O que ele esconde até de si mesmo?"[4] Os modernistas e os formalistas, que julgam conservador um ponto de vista como o de Eliot ou de Auden, em razão de sua insistência no conteúdo literário, contentam-se, em geral, com um critério estético, como a novidade ou a desfamiliarização nos formalistas russos. Mas isso não é uma norma, pois a dinâmica da arte consiste, então, em romper sempre com ela. Quando o desvio torna-se a norma, como aconteceu com o verso francês ao longo do século XIX, passando do verso "deslocado" para o verso liberado e para o verso livre, o termo norma, ou seja, a idéia de regularidade, perde toda sua pertinência. Quando o desvio se torna, por sua vez, familiar, uma obra pode perder seu valor, em seguida pode reencontrá-lo, se o desvio for novamente percebido como tal. Foi justamente para evitar esse tipo de oscilação aleatória que Eliot separou o domínio da literatura do domínio da grandeza da literatura.

Outros critérios de valor foram ainda evocados, como a *complexidade* ou a *multivalência*. A obra de valor é a obra que se continua a admirar, porque ela contém uma pluralidade de níveis capazes de satisfazer uma variedade de leitores. Um poema de valor é uma peça de organização mais compacta ou, ainda, uma peça caracterizada por sua dificuldade ou obscuridade, segundo uma exigência que se tornou primordial desde Mallarmé e as vanguardas. Mas a originalidade, a riqueza, a complexidade, podem ser exigidas também do ponto de vista semântico, e não apenas formal. A tensão entre sentido e forma torna-se então o critério dos critérios.

No final do século XIX, o escritor inglês Matthew Arnold apontou como objetivo da crítica estabelecer uma moral social e uma muralha contra a barbárie da imanência, e definiu o estudo literário, num importante artigo sobre "A Função da Crítica Hoje" (1864), como "uma tentativa desinteressada de conhecer e ensinar o que de melhor se conheceu e se pensou no mundo" (*a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world*).[5] Para esse crítico vitoriano, o ensino da literatura devia servir para cultivar, policiar, humanizar as novas classes médias que surgiram na sociedade industrial. Muito distante do desinteresse no sentido kantiano, a função social da literatura era propor às pessoas interessadas em leitura que dessem uma finalidade espiritual aos seus lazeres, e despertar nelas um sentimento nacional, no momento em que a religião não bastava mais. Na França, durante a III República, o papel da literatura foi concebido de maneira muito semelhante: esperava-se do seu ensino solidariedade, patriotismo e moralidade cívica. O valor da literatura, resumido no cânone, dependeria então da instrução que os escritores se permitissem promover. Essa servidão foi denunciada na segunda metade do século XX, e mesmo desde os anos trinta, na Inglaterra, por F. R. Leavis e seus colegas de Cambridge, que redesenharam o cânone da literatura inglesa e promoveram escritores que abordavam a história e a sociedade de modo menos convencional, mas não menos moral, aqueles que Leavis chamava de *The Great Tradition* [A Grande Tradição] (Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad e D. H. Lawrence). Para Leavis, ou ainda para Raymond Williams, o valor da literatura está ligado à vida, à força, à intensidade da experiência de que ela seria testemunho, à faculdade da literatura de tornar o homem melhor. Mas a reivindicação, a partir dos anos sessenta, da autonomia social da literatura, ou mesmo do seu poder subversivo, coincidiu com a marginalização do estudo literário, como se seu valor no mundo contemporâneo tivesse se tornado mais incerto.

Como de hábito, apresentarei primeiro os pontos de vista antitéticos, o da tradição, que crê no valor literário (na sua objetividade, na sua legitimidade), e o da história literária ou da teoria literária que, por razões diferentes, imaginam não precisar dele. Há, mais uma vez, toda uma série de termos que qualificam essa oposição: "clássicos", "grandes escritores", "panteão", "cânone", "autoridade", "originalidade" e também "revisão", "reabilitação". Logicamente, o relativismo absoluto é, por certo, a única posição coerente — as obras não têm valor em si mesmas — mas ele desafia a intuição: aí está a sua fecundidade, até certo ponto.

A ILUSÃO ESTÉTICA

Como Gérard Genette lembra, numa obra recente, *La Relation Esthétique* [A Relação Estética] (1997), tomo II, o Belo foi por muito tempo considerado (de Platão a Tomás de Aquino e até as Luzes) uma propriedade objetiva das coisas. Hume foi um dos primeiros a observar a diversidade dos julgamentos estéticos segundo os indivíduos, as épocas, as nações, mas resolveu de imediato a imensa dificuldade que ele mesmo levantava explicando a discordância dos julgamentos estéticos por sua maior ou menor justeza: em resumo, se todos nós julgássemos corretamente, todos nós acharíamos belos os mesmos poemas, e feios os mesmos poemas. A *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, sua terceira *Crítica*, foi o texto fundamental para se passar da tese da objetividade do Belo (idéia clássica) à tese da subjetividade, até mesmo à da relatividade do Belo (idéia romântica e moderna): "O julgamento do gosto, escrevia Kant, não é [...] um julgamento do conhecimento, conseqüentemente não é um julgamento lógico, mas estético — razão pela qual entendemos que seu princípio determinante *não pode ser senão subjetivo.*"[6] Em outras palavras, segundo Kant, o julgamento "Este objeto é belo" não exprime senão um sentimento de prazer ("Este objeto me agrada") e não pode receber nenhuma demonstração ou discussão apoiadas em provas objetivas. Para Kant, o julgamento estético é puramente subjetivo, como o julgamento do deleite, que exprime um prazer dos sentidos ("Este objeto me dá prazer"), diferentemente do julgamento do conhecimento ou do julgamento prático (moral), fundamentados, estes, em propriedades objetivas ou em princípios de interesse. Subjetivo como o julgamento do deleite, o julgamento estético se distingue, entretanto, deste último por ser *desinteressado*, razão pela qual Kant entende que o julgamento estético está interessado exclusivamente na forma (e não na existência) do objeto. "O *gosto* é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representação por intermédio da satisfação ou do desprazer, *de maneira* *desinteressada*. Chama-se de *belo* ao objeto de uma tal satisfação."[7] O Belo é, pois, secundário, não primário: confundindo-se o efeito com a causa, esse é o nome que se dá a um sentimento de prazer desinteressado (à sua objetivação ou sua racionalização). Essa profunda revolução desloca o estético do objeto para o sujeito: a estética não é mais a ciência do belo, mas a da apreciação estética, como já afirmava a sabedoria popular e como dizia um provérbio inglês: *Beauty is in the eye of the beholder* ("A beleza está no olho do espectador").

No entanto, tendo estabelecido solidamente o subjetivismo do julgamento estético, Kant se esforçava por não deduzir daí uma conseqüência fatal para a noção de valor: o relativismo do Belo. Procurava preservar o julgamento estético do relativismo — reconhecido como plenamente subjetivo — através do que ele chamava de sua "pretensão legítima" à universalidade, isto é, à unanimidade. Quando eu elaboro um julgamento estético, contrariamente a um julgamento do deleite, pretendo que todos participem dele. Todo julgamento estético exige um consentimento geral:

> No que concerne ao agradável, cada um decide se seu julgamento, fundamentado num sentimento pessoal e através do qual se diz que um objeto agrada, se limita, além disso, só à sua pessoa. Conseqüentemente, admite que ao dizer "O vinho das Canárias é agradável", alguém retifique a expressão, lembrando-lhe que deveria dizer: "Ele *me* é agradável." [...] A respeito do agradável, o que prevalece é o princípio: *cada um tem seu gosto particular* (na ordem dos sentidos). Quanto ao belo, a questão é inteiramente outra. Seria (precisamente o inverso) ridículo alguém que julga uma coisa a seu gosto pensar em justificar esse gosto dizendo: este objeto [...] é belo *para mim*. [...] Quando alguém diz de uma coisa que ela é bela, atribui aos outros o mesmo prazer: não julga simplesmente para si, mas para cada um, e fala então da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas.[8]

Essa pretensão universal do julgamento ("como se") está abstratamente fundamentada, segundo Kant, em seu caráter desinteressado: visto que não é pervertido por nenhum interesse pessoal, o julgamento estético é necessariamente partilhado por todos (que são desinteressados como eu). Esse motivo é, sem dúvida, muito idealizado, como se nada além do interesse (a propriedade, por exemplo: um quadro que possuo é mais belo que o do meu vizinho; o livro de um amigo é melhor ou pior que o meu) pudesse perverter o julgamento do gosto, e omite as diferenças de sensibilidade notadas por Hume. Mas a pretensão universal do julgamento estético é confirmada, aos olhos de Kant, pelo *sensus communis* estético, a partir do qual cada indivíduo postula uma comunidade de sensibilidade entre os homens:

> Cada um julga belo — conclui Genette — aquilo que lhe agrada de maneira desinteressada, e reivindica o assentimento universal em nome, primeiramente, da certeza interior desse caráter desinteressado e, em segundo lugar, da hipótese tranqüilizadora de uma identidade de gosto entre os homens.[9]

O raciocínio é claramente precário, porque Kant mostrou apenas que o julgamento subjetivo do gosto pretende ser necessário e universal, mas não, em absoluto, que essa pretensão é legítima, nem, é claro, que é satisfeita. Kant, após estabelecer a subjetividade do julgamento estético, tenta escapar da conseqüência inelutável da relatividade desse julgamento; esforça-se desesperadamente por preservar um *sensus communis* dos valores, uma hierarquia estética legítima. Mas, segundo Genette, trata-se de um voto piedoso.

Logo, um objeto não é belo em si. O valor subjetivo é atribuído ao objeto como se fosse uma propriedade sua: *Beauty is pleasure objectified* ("A beleza é um prazer objetivado").[10] Como se falou das outras ilusões analisadas anteriormente e denunciadas pela teoria (as ilusões intencional, referencial, afetiva, estilística, genética), pode-se, pois, falar de uma *ilusão estética*: a objetivação do valor subjetivo. Genette opõe a essa ilusão um relativismo radical, confirmando, de modo absoluto, o subjetivismo kantiano: "A pretensa avaliação estética", afirma ele, "não é para mim senão uma apreciação objetivada".[11] Segundo Genette, um relativismo total decorre necessariamente do reconhecimento do caráter subjetivo das avaliações estéticas. Portanto, não é possível definir racionalmente um valor. Um *sensus communis*, um consenso, um cânone, pode nascer, às vezes, de maneira empírica e errática, mas não constitui nem um universal, nem um *a priori*.

A atitude de Genette é coerente: depois de ter refutado, em nome da poética do texto, todas as outras ilusões literárias correntes, uma vez abandonada a narratologia em proveito da estética, Genette empreende um combate análogo contra o valor literário e recusa as conseqüências últimas do subjetivismo kantiano. Como a intenção, a representação etc., o valor não tem, segundo seu ponto de vista, nenhuma pertinência teórica e não constitui, em absoluto, um critério aceitável nos estudos literários. A linha divisória é, pois, das mais claras: de um lado, os defensores tradicionais do cânone, de outro, os teóricos que lhe contestam toda validade. Entre os dois, um certo número de posições medianas, logo frágeis, menos defensáveis, esforçam-se por manter uma certa legitimidade do valor. Depois das Luzes, uma vez abaladas a tradição e a autoridade, tornou-se difícil identificar os clássicos com uma norma universal. Mas seria esse um motivo para cair num completo relativismo? Examinarei duas tentativas de salvar os clássicos, duas maneiras de preservar um meio-termo: em Sainte-Beuve, entre classicismo e romantismo e, num outro momento crucial, em Gadamer, cuja tese sobre o valor, assim como a tese sobre a intenção, procura agradar a deus e ao diabo, ou seja à teoria e ao senso comum.

O QUE É UM CLÁSSICO?

Num artigo de 1850, "Qu'Est-ce qu'un Classique?" [O que É um Clássico?], Sainte-Beuve propunha uma definição rica e complexa de clássico. Considerava as objeções vindas do subjetivismo e do relativismo, e as rejeitava num longo parágrafo tão hábil quanto a manobra que lhe era necessário executar:

> Um verdadeiro clássico [...] é um autor que enriqueceu o espírito humano, que realmente aumentou seu tesouro, que lhe fez dar um passo a mais, que descobriu alguma verdade moral não equívoca ou apreendeu alguma paixão eterna nesse coração em que tudo já parecia conhecido e explorado; que manifestou seu pensamento, sua observação ou sua invenção, não importa de que forma, mas que é uma forma ampla e grande, fina e sensata, saudável e bela em si; que falou a todos num estilo próprio, mas que é também o de todos, num estilo novo sem neologismo, novo e antigo, facilmente contemporâneo de todas as idades.[12]

O clássico transcende todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo. Essa apologia do clássico é perfeita, perfeita demais para que suas costuras não cedam com o uso.

A idéia e o termo *classicismo*, não é inútil lembrar, são muito recentes em francês. O termo só apareceu no século XIX, paralelamente a *romantismo*, para designar a doutrina dos neoclássicos, partidários da tradição clássica e inimigos da inspiração romântica. Quanto ao adjetivo *clássico*, ele existia no século XVII, quando qualificava o que merecia ser imitado, servir de modelo, o que tinha autoridade. No final do século XVII, designou também o que era ensinado em sala de aula, depois, durante o século XVIII, o que pertencia à Antigüidade grega e latina, e somente ao longo do século XIX, emprestado do alemão como antônimo de *romântico*, designou os grandes escritores franceses do século de Luís XIV.

Primeiramente, a definição ideal de Sainte-Beuve — "um verdadeiro clássico", em oposição ao clássico falso ou inautêntico — é muito diferente da "definição corrente", que ele começou por lembrar: "Um clássico, segundo a definição corrente, é um autor antigo, já consagrado pela admiração e com autoridade no seu gênero."[13] "Antigo", "consagrado", "com autoridade" são os três atributos que Sainte-Beuve deixa de lado e que, diz ele, vêm dos romanos. Ele lembra que, em latim, *classicus* era, no sentido próprio, um epíteto de classe que identificava os cidadãos que possuíam uma certa renda e pagavam impostos, em oposição aos *proletarii*, que não pagavam, antes de Aulu-Gelle, em *Nuits Attiques* [Noites Áticas], ter aplicado metaforicamente essa distinção à literatura, falando de um "escritor clássico [...], não um proletário" (*classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*, XIX, VIII,15). Para os romanos, os clássicos eram os gregos; posteriormente, para o homens da Idade Média e do Renascimento, eram ao mesmo tempo os gregos e os romanos, ou seja, todos os Antigos. O autor antigo, consagrado como uma autoridade, pertence à "dupla antigüidade".[14] Na junção, encontra-se Virgílio, o clássico por excelência, mais tarde identificado ao Império, por Eliot, em "What Is a Classic?" [O que É um Clásico?] (1944), artigo que faz referência a Sainte-Beuve: não há clássico, segundo Eliot, sem um império.

Sainte-Beuve abandona essa definição habitual do clássico, porque o que lhe interessa é o advento de clássicos nas literaturas modernas, em italiano, em espanhol e, por fim, em francês. É assim que as noções de *clássico* e de *tradição* tornam-se inseparáveis: "A idéia de *clássico* implica em si alguma coisa que tem seqüência e consistência, que forma conjunto e tradição, que se compõe, se transmite e perdura."[15] Se o clássico é serial, genérico por natureza, e não é uma qualidade conferida a um autor isolado (pelo menos desde Homero, o primeiro poeta, de início o maior, que obscureceu toda a literatura ulterior), se *clássico* e *tradição* são duas palavras para a mesma idéia, então a questão inicial — "O que é um clássico?"— estava mal formulada. Um clássico é um membro de uma classe, o elo de uma tradição. Poderíamos ser tentados a denunciar nesse argumento uma apologia sub-reptícia da literatura francesa que não tem clássicos como Dante, Cervantes, Shakespeare e Goethe, esses gênios proeminentes, esses cumes isolados, cuja reputação é a de resumir o espírito das outras literaturas européias, enquanto os clássicos franceses — assim diz o clichê — formam um todo, compõem uma paisagem unificada. Mesmo que essa justificativa da exceção francesa não seja a intenção de Sainte-Beuve, este, antecipando o "clássico-centrismo" da literatura francesa, que Barthes devia deplorar mais tarde,[16] encontra no "século de Luís XIV", apesar da querela sobre os antigos e os modernos, o modelo incontestável dos clássicos compreendidos como uma tradição: "A melhor definição é o exemplo: desde que a França teve seu século de Luís XIV e pôde considerá-lo um pouco à distância, ela soube o que é ser clássico melhor do que por todos os raciocínios."[17] Assim, uma norma é legitimada. O clássico, ou melhor, os clássicos — a tradição clássica, segundo a definição beuveriana — incluem por princípio o movimento, a saber, a dialética de Boileau e de Perrault entre antigos e modernos, com tal ironia que são os partidários dos modernos, e não os dos antigos, que vão, no fim das contas, substituir os antigos, tornando-se eles mesmos os clássicos franceses.

Compreendemos, então, a quem Sainte-Beuve se opõe, pois sua definição de clássico é polêmica e contraditória: numa palavra, ela é romântica, ou antiacadêmica. Ele desafia abertamente o *Dicionário da Academia Francesa* de 1835, em que os clássicos são identificados como modelos de composição

e de estilo aos quais "*se* deve *conformar*";[18] "Essa definição de *clássico* foi elaborada, evidentemente, pelos respeitáveis acadêmicos, nossos antecessores, em presença e em função do que se chamava então romântico, isto é, em função do inimigo." Donde a definição de Sainte-Beuve — ele mesmo progressista, liberal —, a qual reconcilia a tradição e a inovação, o presente e o eterno, não sendo no fundo muito diferente da bem mais famosa "modernidade" baudelairiana, formulada alguns anos mais tarde, que propõe extrair do efêmero uma arte digna da Antigüidade. Para Sainte-Beuve, um clássico é um escritor "que falou a todos num estilo próprio, mas que é também o de todo o mundo, num estilo novo sem neologismo, novo e antigo, facilmente contemporâneo de todas as idades". Sainte-Beuve se entusiasma ao fim dessa longa frase, na qual quis encerrar paradoxos demais num único termo — particular e universal, antigo e moderno, presente e eterno —, mas procura honestamente descrever esse processo singular, a bem dizer estranho, pelo qual um escritor, em quem seus leitores originais viram um revolucionário, se revela, depois, ter sido um continuador da tradição e ter restaurado "o equilíbrio em proveito da ordem e do belo". O *tempo* da recepção é, pois, integrado a essa definição romântica, ou moderna, do clássico, encarnado por excelência, segundo Sainte-Beuve, em Molière. A esse respeito, Sainte-Beuve cita longamente Goethe, que relacionava a grandeza de um escritor com o sentido do maravilhoso renovado a cada vez que se redescobre o mesmo texto: um clássico é um escritor sempre novo para seu leitor.

Sainte-Beuve é consciente da originalidade de sua concepção de clássico, em contraste com as "condições de regularidade, de sabedoria, de moderação e de razão"[19] habitualmente requeridas pelos acadêmicos e pelos neoclássicos. Ele recusa "subordinar a imaginação e a própria sensibilidade à razão"[20] e, citando novamente Goethe, reverte o sentido da polaridade entre clássico e romântico:

> Considero o clássico sadio e o romântico doente. Para mim, o poema dos *Niebelungen* é clássico como Homero; ambos são sadios e vigorosos. As obras de hoje são românticas não porque são novas, mas porque são fracas, enfermiças e doentes. As obras antigas são clássicas não porque são velhas, mas porque são enérgicas, frescas e saudáveis.[21]

Daí resulta que, em seu tempo, na proporção de suas energias, os futuros clássicos alteraram e surpreenderam os cânones da beleza e da conveniência. Só os clássicos no sentido acadêmico, sensatos e medíocres, são imediatamente aceitos pelo público, mas o preço de um sucesso prematuro é geralmente alto, e raramente esses clássicos sobrevivem a seu primeiro renome: "Não é bom parecer um clássico depressa demais e de início a seus contemporâneos; tem-se, então, grande chance de não permanecer assim para a posteridade. [...] Quantos desses clássicos precoces não se mantêm e são clássicos só por um tempo!"[22] Sainte-Beuve não diz que o futuro clássico deve ser avançado em relação a seu tempo — esse dogma vanguardista e futurista não se firmará senão no fim do século XIX, e tornar-se-á um clichê do século XX —, mas sugere, como Stendhal e Baudelaire, que uma condição do gênio é não ser reconhecido imediatamente: "Tratando-se de clássicos, os mais imprevistos são ainda os melhores e os maiores."[23] Molière serve novamente de exemplo, como o poeta mais inesperado do século de Luís XIV, mas destinado a tornar-se gênio do ponto de vista do século XIX. Bourdieu não defende uma tese diferente hoje, quando descreve a economia paradoxal do valor estético como resultante da autonomização do campo literário desde o século XIX: "O artista não pode triunfar no terreno simbólico", lembra ele, "senão perdendo no campo econômico (pelo menos a curto prazo), e vice-versa (pelo menos a longo prazo)".[24] Em outras palavras, na ocasião da primeira recepção, os "bons" escritores não têm, muitas vezes, outros leitores a não ser os outros "bons" escritores, seus concorrentes, e é necessário cada vez mais tempo para que as obras, antes esotéricas, encontrem um público que lhes imponha as normas de sua própria avaliação.

Assim, Sainte-Beuve considera os escritores do século de Luís XIV, especialmente Molière, modelos de clássicos, mas não enquanto cânones a serem imitados, e sim como exemplares inesperados com os quais nunca deixamos de nos maravilhar. Apesar do paradigma fornecido pelo século de Luís XIV, sua visão do clássico não é nacional, mas universal, inspirada em Goethe e na *Weltliteratur*:

> Homero, como sempre e por toda parte, seria o primeiro, o mais semelhante a um deus; mas atrás dele, como o cortejo dos três reis magos do Oriente, estariam estes três poetas magníficos, estes três Homeros durante muito tempo ignorados por nós, e que fizeram, também eles, para uso dos antigos povos da Ásia, epopéias imensas e veneradas, os poetas Valmiki e Vyasa, dos indus, e Firdousi, dos persas.[25]

O tom talvez seja paternalista, mas não se pode acusar Sainte-Beuve de etnocentrismo cego. Essa definição liberal do clássico, universal e não nacional, é que foi retomada por Matthew Arnold, grande admirador de Sainte-Beuve: "o que se conheceu e se pensou de melhor no mundo".

DA TRADIÇÃO NACIONAL EM LITERATURA

Num outro contexto, entretanto, quando de sua aula inaugural na Escola Normal Superior, em 1858, Sainte-Beuve daria uma definição de clássico mais normativa e menos liberal. O projeto foi anunciado de modo categórico:

> Há uma tradição.
> Cujo sentido é preciso compreender.
> Cujo sentido é preciso manter.[26]

Antes mesmo de revelar esse plano, Sainte-Beuve recorreu, muitas vezes, à primeira pessoa do plural, o que o ligava à seu público numa comunidade nacional e numa cumplicidade estética: "nossa literatura", "nossas principais obras literárias", "nosso século mais brilhante",[27] dizia ele, designando, é claro, o século de Luís XIV. Diante dos alunos da Escola Normal, não era mais conveniente mencionar os poetas indianos e persas, mas apenas "nossa" tradição: "Devemos aceitar, compreender, nunca renegar a herança desses mestres e desses pais ilustres."[28] O "nós" é onipresente nessas poucas páginas e, apesar de uma concessão de última hora — "Não nego a faculdade poética, até certo ponto universal da humanidade" —,[29] é claro que o universo não é mais o horizonte do professor. Paralelamente, a primazia da imaginação sobre a razão é revertida e, desta vez, "a razão deve sempre presidir e preside definitivamente, mesmo entre esses favoritos e esses eleitos da imaginação".[30]

Goethe é novamente citado: Sainte-Beuve refaz duas das três citações do poeta, cuja data é 1850, mas essas citações soam diferente e lhe permitem um recuo. O Parnaso é ainda descrito como uma paisagem pitoresca e cômoda, onde os *minores* também têm seu lugar, cada um seu Kamchatka, mas Sainte-Beuve desconfia doravante dessa imagem rococó: "[Goethe] amplia o Parnaso, escalona-o [...]; torna-o semelhante, semelhante demais, talvez, ao Mont-Serrat, na Catalunha (esse monte mais dentado que arredondado)."[31] Com essas três palavras — "semelhante demais, talvez" —, dentre as quais dois advérbios acentuam o excesso e a dúvida, Sainte-Beuve aguça suas restrições ao universalismo de Goethe:

> Goethe, sem seu gosto pela Grécia, que corrige e fixa sua indiferença, ou, se se prefere, sua curiosidade universal, poderia se perder no infinito, no indeterminado: dentre tantos cumes que lhe são familiares, se o Olimpo não fosse ainda seu cume de predileção, aonde iria ele — aonde não iria ele, o mais aberto dos homens, o mais avançado do lado do Oriente?[32]

Sainte-Beuve absolve Goethe porque, apesar de tudo, o elemento clássico dominava ainda seu espírito, mas, perante os jovens normalistas, o Oriente torna-se um lugar de perdição: "Suas peregrinações em busca das variedades do Belo não teriam fim. Mas ele volta, mas ele se assenta, mas ele sabe o ponto de vista de onde o universo contemplado aparece em sua mais bela forma."[33] E esse ponto fixo, esse cume mais alto que todos os outros encontra-se, evidentemente, na Grécia, no Soumion cantado por Byron:

> *Place me on Sunium's marbled steep.*
> (Deixai-me nas encostas de mármore do Soumion.)

Introduzindo a famosa "Prece sobre a Acrópole" em seu *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* [Recordações da Infância e da Juventude] (1883), Renan descreverá ainda o "milagre grego" como "uma coisa que só existiu uma vez, que nunca fora vista antes, que não será vista mais, mas cujo efeito durará eternamente, quero dizer, um tipo de beleza eterna, sem nenhuma mancha local ou nacional".[34] Comparado a esse ideal, o exotismo não é mais oportuno.

Comentando novamente a célebre citação de Goethe: "Considero o clássico sadio e o romântico doente...", Sainte-Beuve lhe atribui doravante uma inflexão diferente. No artigo de 1850, o clássico, Molière particularmente, era caracterizado por sua natureza imprevista. Mas, na aula de 1858, a frase de Goethe é compreendida como se ela atribuísse saúde às literaturas clássicas devido ao fato de essas literaturas estarem "em pleno acordo e harmonia com sua época, com seu quadro social, com os princípios e os poderes dirigentes da sociedade".[35] A literatura clássica é e se sente à vontade, ela "não se lamenta, não geme, não se *entedia*. Algumas vezes vai-se mais longe na dor, mas a beleza é mais tranqüila." A beleza é sólida, firme, legítima; ela ignora o *spleen*. A temporalidade do clássico não é mais a de 1850, defasada em relação ao seu próprio tempo; mas Sainte-Beuve a descreve agora em termos de racionais, respeitáveis e medíocres, termos de que, outrora, se mantinha a distância: "O clássico [...] inclui, entre o número de suas características, amar a pátria, o seu tempo, não ver nada mais desejável nem mais belo."[36] O crítico não faz mais alusão ao futuro para resgatar os grandes escritores desconhecidos de seus contemporâneos, e o clássico, pacífico, bem adaptado a seu tempo, contente consigo e com sua época, não compromete mais sua posteridade. A referência, dessa vez, é exclusivamente ao passado, e a devoção romântica a ele dirigida é o sintoma de uma doença: "O romântico tem nostalgia, como Hamlet; ele procura aquilo que não tem, até para além das nuvens [...]. No século XIX, ele adora a Idade Média; no XVIII, ele já é revolucionário como Rousseau."[37] A melancolia de Rousseau sugere que uma aspiração revolucionária remete a uma utopia das origens. E o paralelo entre a saúde clássica e a agonia romântica desemboca numa ode à "nossa bela pátria", "nossa cidade principal, cada vez mais magnífica, que nos representa tão bem"[38] — louvor comparável ao que Baudelaire fazia a Paris, por exemplo, em "Le Cygne", no decorrer dos mesmos anos —, num sonho de "equilíbrio entre os talentos e o meio, entre os espíritos e o regime social".[39]

A visão do valor do clássico é, assim, muito diferente daquela primeira conversa: mostra-se quase antagônica e muito mais próxima do clichê escolar sobre o classicismo do Grande Século, do nacionalismo lingüístico e cultural promovido pela III República, esse "clássico-centrismo" mesquinho denunciado por Barthes. Sainte-Beuve oscila entre o liberalismo e o autoritarismo, conforme escreve para a imprensa ou se dirige aos estudantes, pois o clássico se define sempre pelo uso que se faz dele. No primeiro texto, o ponto de vista era o do escritor, para quem os clássicos, na sua diversidade, na sua originalidade, no seu frescor incessante, servem de estímulo; mas, na Escola Normal, é o professor quem fala, e o critério de valor não é mais o mesmo: não é mais a admiração fecunda do escritor-aspirante por seus predecessores, mas a aplicação da literatura à vida, sua utilidade na formação dos homens e dos cidadãos.

SALVAR O CLÁSSICO

A reflexão de Sainte-Beuve sobre o clássico, isto é, sobre o valor literário, é exemplar pela tensão, ou mesmo pela contradição de que é testemunho, entre os dois sentidos que a palavra adquiriu pouco a pouco a partir do fim do século XVIII: os clássicos são obras universais e intemporais que constituem um bem comum da humanidade, mas são também, na França do século de Luís XIV, um patrimônio nacional. Assim, Matthew Arnold, universalista à maneira de Sainte-Beuve, tem a reputação (má, em nossos dias) de haver fundado o estudo escolar e universitário da literatura inglesa sob uma perspectiva moral e nacional. Tal como o entendemos desde o século XIX, o classicismo apresenta, ao mesmo tempo, e com o mesmo peso, um aspecto *histórico* e um aspecto *normativo*; é uma associação entre razão e autoridade. Sainte-Beuve reproduz uma argumentação freqüente desde as Luzes, com a qual se tenta, apesar do relativismo do gosto, doravante reconhecido, legitimar a norma através da história, a autoridade através da razão. Daí esses dois textos divergentes em função do público ao qual se dirigem: numa palestra, Sainte-Beuve se faz o apologista de uma literatura mundial, na qual a imaginação tem seu lugar, mas, numa aula, ele defende a literatura nacional em nome da razão. O desafio para amadores ponderados como Sainte-Beuve e Arnold, ou mais tarde T. S. Eliot, consiste em encontrar uma forma de justificar a tradição literária depois de Hume e Kant, depois das Luzes e do romantismo. Sainte-Beuve, como alguém que recusa denunciar o

senso comum e sacrificar o cânone, mesmo que a teoria o exija, apresenta ora um perfil liberal, ora um perfil dogmático.

O raciocínio de um filósofo contemporâneo como Gadamer, mesmo que pareça mais complicado e abstrato, não é, no fundo, muito diferente. O objetivo é o mesmo: salvar o cânone da anarquia. No século XIX, com a ascensão do historicismo, constata Gadamer, o "clássico", até então noção aparentemente intemporal, começou a designar uma fase histórica, um estilo histórico, com um início e um fim assinaláveis: a Antigüidade clássica. No entanto, segundo o mesmo filósofo, esse deslizamento de sentido não teria comprometido o valor normativo e supra-histórico do "clássico". Muito ao contrário, o historicismo teria enfim permitido justificar o fato de um estilo histórico ter se tornado uma norma supra-histórica, embora, até então, o caráter desse estilo normativo tenha se mostrado arbitrário. Eis como Gadamer opera esse restabelecimento ágil e explica como o historicismo pôde relegitimar o clássico:

> O pensamento histórico queria fazer crer que o julgamento de valor que identifica algo como "clássico" seria verdadeiramente anulado pela reflexão histórica, e sua crítica de todas as concepções teleológicas do curso da história, mas absolutamente não é assim. O julgamento de valor presente no conceito de "clássico" ganha, ao contrário, com uma tal crítica, uma legitimação nova, sua verdadeira legitimação: é clássico tudo que se mantém frente à crítica histórica, porque sua força, que historicamente subjuga, a força de sua autoridade, que se transmite e se conserva, ultrapassa toda reflexão histórica e assim permanece.[40]

Assim, apesar do historicismo e depois dele, Gadamer recupera o conceito de clássico para qualificar precisamente a arte que resiste ao historicismo, a arte que o próprio historicismo reconhece como uma arte que lhe opõe resistência, o que atesta que seu valor é irredutível à história. Reexaminado, o clássico não é apenas um conceito descritivo, que depende da consciência historiográfica, mas uma realidade ao mesmo tempo histórica e supra-histórica:

> O que é clássico é subtraído às flutuações do tempo e às variações de seu gosto; o que é clássico é acessível de uma maneira imediata [...]. Quando qualificamos uma obra como "clássica", é muito mais pela consciência de sua permanência, de sua

> significação imperecível, independente de qualquer circunstância temporal — numa espécie de presença intemporal, contemporânea de todo presente.[41]

Essa última expressão não deixa de lembrar Sainte-Beuve. A palavra *clássico* tem duas acepções, uma normativa e outra temporal, mas elas não são forçosamente incompatíveis. Ao contrário, pelo menos segundo Gadamer, o fato de o clássico ter se tornado o nome de uma fase histórica determinada e isolada salva a tradição clássica da aparência arbitrária e injustificada que poderia ter até então, e torna-a, por assim dizer, aceitável. Pois "essa norma é aplicada retrospectivamente a uma grandeza única do passado, que a ilustra e realiza". Do normativo extraiu-se um conteúdo que designa um ideal de estilo e um período que cumpre esse ideal.

Ora, chamando de "clássico" ao conjunto da Antigüidade clássica, retoma-se, segundo Gadamer, o que era de fato o antigo uso da palavra, obliterado por séculos de tradição dogmática ou neoclássica: o cânone clássico, tal como a Antigüidade tardia o havia instituído, já era histórico, isto é, retrospectivo; ele designava ao mesmo tempo uma fase histórica e um ideal percebido posteriormente, a partir de um momento de decadência. Assim foi para o humanismo, que redescobria o cânone clássico do Renascimento simultaneamente como história e como ideal. Na realidade, o conceito de clássico teria sido sempre histórico, mesmo quando parecia normativo: conseqüentemente, a norma teria sido sempre justificada, mesmo quando se apresentava como um dogma autoritário e não como avaliação fundamentada.

A argumentação sutil de Gadamer acabou por fazer coincidir o sentido milenar de clássico, como norma imposta, e o conceito historicista de clássico, como estilo determinado. No primeiro sentido, o clássico parecia, sem dúvida, supra-histórico *a priori*, mas ele resulta, na verdade, de uma avaliação retrospectiva do passado histórico: o clássico é reconhecido após uma decadência ulterior. Os autores definidos como clássicos constituem, todos, a norma de um gênero, não arbitrariamente, mas porque o ideal que exemplificam é visível ao olhar retrospectivo do crítico literário. Portanto, o clássico teria designado sempre uma fase, o apogeu de um estilo, entre um antes e um depois; o clássico teria sido sempre justificado, produzido por uma apreciação racional.

O conceito de clássico assim restaurado, e não abandonado pelo historicismo do século XIX, dado que o que havia sido, até então, considerado uma norma revelou-se historicamente válido, estava pronto para a extensão universal que Hegel lhe atribuiria: segundo Hegel, todo desenvolvimento estético que toma sua unidade de um *telos* imanente merece o nome de clássico, e não apenas a Antigüidade clássica. O conceito normativo universal torna-se, através de sua realização histórica particular, um conceito igualmente universal na história dos estilos. O clássico designa a preservação através da ruína do tempo. É clássico, segundo Hegel, "aquilo que é para si mesmo sua própria significação e, por isso, sua própria interpretação", proposta que Gadamer comenta nos seguintes termos:

> É clássico, definitivamente, [...] o que fala de tal maneira que não se reduz a uma simples declaração sobre alguma coisa que desapareceu ou a um simples testemunho de alguma coisa a ser interpretada; é, ao contrário, o que em qualquer presente diz alguma coisa, como se o dissesse unicamente a si mesmo.[42]

Novamente, o fim dessa formulação se aproxima muito da definição beuviana; entretanto, Gadamer não quer perder o benefício da passagem pela história e acrescenta que "o que é 'clássico' é incontestavelmente 'intemporal', mas [que] essa intemporalidade é uma modalidade do ser histórico".[43] Ao mesmo tempo histórico e intemporal, historicamente intemporal, o clássico torna-se, pois, o modelo admissível de toda relação entre presente e passado.

Não se pode imaginar procedimento mais habilidoso para fazer o clássico coincidir consigo mesmo, como conceito simultaneamente histórico e supra-histórico, logo incontestavelmente legítimo. Jauss, contudo, que deve muito à hermenêutica moderada de Gadamer — ela está no princípio de sua estética da recepção, como última tentativa para subtrair a interpretação da desconstrução — resiste a essa prestidigitação final, graças à qual se salva o próprio clássico. Jauss não pede tanto, ou então, teme que esse furor em resgatar o clássico denuncie o objetivo verdadeiro da hermenêutica gadameriana e comprometa a estética da recepção, que não se empenha em aparecer como uma última rendenção do cânone, mesmo que esse seja seu resultado mais claro. De qualquer forma, Jauss contesta que a obra moderna, marcada essencialmente por sua negatividade, possa se adaptar ao esquema hegeliano, retomado por Gadamer, que descreve a obra de valor como aquela que é em si mesma sua própria significação. Esse esquema não seria ele mesmo inspirado, segundo uma circularidade que observamos muitas vezes, nas obras que Gadamer pretende valorizar, ou salvar da desvalorização, ou seja, as obras clássicas, no sentido habitual do termo, em oposição às obras modernas?

Para Jauss, essa visão teleológica da obra-prima clássica mascara sua "negatividade primeira", a negatividade sem a qual não haveria a grande obra. Nenhuma obra escapa ao trabalho do tempo, e o conceito de clássico, herdado de Hegel, é limitado demais para dar conta da obra digna desse nome, em todo caso, da grande obra moderna. Aliás, esse conceito depende demais, para isso, da estética da *mimèsis*, sendo que o valor da literatura e da arte em geral não está ligado exclusivamente à sua função representativa, mas provém também de sua dimensão experimental, ou "experiencial" (medindo-se a experiência que ela proporciona), característica da literatura moderna.[44] O conceito de clássico em Gadamer, como em Hegel, hipostasia a tradição, ao passo que essa não se manifestava ainda como "clássica" no momento de seu aparecimento. "Mesmo as grandes obras literárias do passado não são recebidas e compreendidas pelo fato de possuírem um poder de mediação que lhes seria inerente", salienta Jauss.[45]

Entretanto, se Jauss se separa de Hegel e de Gadamer quanto à definição de clássico, e parece, portanto, colocar o clássico em perigo, o critério de valor alternativo que ele propõe também resgata o cânone. A própria negatividade, reivindicada pela obra-prima moderna, pode, retrospectivamente, ser lida nas obras que se tornaram clássicas como o motivo autêntico de seu valor. Toda obra clássica contém, na verdade, uma fissura, o mais das vezes imperceptível aos seus contemporâneos, mas que não deixa de estar na origem de sua sobrevivência. Não se nasce clássico, torna-se clássico, o que tem, portanto, como conseqüência, que não se permanece forçosamente como tal degradação cuja possibilidade Gadamer procurava conjurar.

ÚLTIMA DEFESA DO OBJETIVISMO

Ainda hoje, nem todos estão prontos a admitir o relativismo do julgamento do gosto com sua conseqüência dramática: o ceticismo quanto ao valor literário. Clássicos são clássicos: desde Kant, Sainte-Beuve, até Gadamer, numerosas foram as tentativas, um pouco desesperadas, para resguardá-los a qualquer preço, para evitar passar do subjetivismo ao relativismo e do relativismo ao anarquismo. Foi a filosofia analítica, em princípio desconfiada em relação ao ceticismo a que conduziram a hermenêutica desconstrutora e a teoria literária, que empreendeu o último combate a favor do cânone. Genette faz o seu relato e julga-o severamente. Em termos não somente de conhecimento e de moral, mas também de estética, os filósofos analíticos vêem um perigo niilista num relativismo resultante do subjetivismo. Invalidando os critérios objetivos, os valores estáveis e a discussão racional, a teoria literária afastou-se da linguagem cotidiana e do senso comum, que continuam, entretanto, a comportar-se como se as obras não contassem em nada nos julgamentos que se fazem a seu respeito, e a filosofia analítica se dedica a explicar a linguagem cotidiana e o senso comum.

Monroe Beardsley, que havia outrora denunciado a ilusão intencional — que foi, por assim dizer, a certidão de nascimento da teoria, pelo menos em solo americano —, decidiu não manter como ilusão paralela o julgamento do valor estético. Ele tentou, pois, refazer, se não um objetivismo, pelo menos o que ele chamou de *instrumentalismo* estético. Por um outro caminho, recai-se aqui na definição da obra como instrumento ou como programa, como partitura, definição a que se apegavam as teorias moderadas da recepção, a fim de preservarem a dialética entre texto e leitor, entre coerção e liberdade: se o sentido não está integralmente na obra, se se tornava difícil sustentar o contrário, essa interpretação, ou essa solução de compromisso (a obra é instrumento, programa, partitura), permite afirmar que o sentido tampouco é inteiramente da responsabilidade do leitor. Assim como é preciso admitir que os julgamentos estéticos são subjetivos, não será legítimo sustentar que a obra, como instrumento ou programa, não seria indiferente a esse fato? Afinal, sem obra não haveria julgamento.

Em *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* [Estética: Problemas na Filosofia da Crítica] (1958), uma vez apresentadas as duas teorias adversas, o objetivismo de um lado, o subjetivismo ou mesmo o relativismo de outro, Beardsley rejeita ambas e propõe uma terceira via. Afasta, da avaliação estética, ao mesmo tempo as razões genéticas (a origem e a intenção da obra) e as afetivas (o efeito sobre o espectador ou leitor), voltando-se para as razões fundamentadas nas propriedades observáveis do objeto. O objetivismo restrito choca-se, evidentemente, com a diversidade dos gostos, mas o subjetivismo radical acarreta a incapacidade, em caso de desacordo, de arbitrar julgamentos contraditórios (de avaliar as avaliações). Entre os dois extremos, Beardsley encontra um meio-termo que batiza com o nome de teoria *instrumentalista*. Segundo essa teoria, o valor estético se mede pela magnitude da experiência proporcionada pelo objeto estético ou, mais exatamente, pela magnitude da experiência estética que ele tem a capacidade de proporcionar, segundo o ponto de vista de três critérios principais: a *unidade*, a *complexidade* e a *intensidade* dessa experiência potencial.[46] Essas três qualidades permitem fundar — pelo menos é a tese de Beardsley — um valor estético intrínseco, isto é, um meio racional de convencer um outro intérprete de que ele está errado. Em caso de desacordo, poderei explicar por que gosto ou não gosto, por que prefiro ou não prefiro, e mostrar que há razões melhores para gostar ou não gostar, para preferir ou não preferir. A referência à unidade, à complexidade e à intensidade como medidas da experiência estética me permite explicar por que as razões pelas quais escolhi x e não y são melhores do que as razões pelas quais poderia escolher y e não x.

Assim, haveria, na obra, uma *capacidade disposicional* de proporcionar uma experiência; e a unidade, a complexidade e a intensidade dessa experiência serviriam para medir o valor da obra.[47] Para livrar-se dos dilemas da teoria, a saída é a recepção. Como Iser, para salvar o texto, como Riffaterre quando queria salvar o estilo, como Jauss para salvar a história, Beardsley recorre a esse remédio ambíguo a fim de ultrapassar a alternativa entre objetivismo e subjetivismo. Entre texto e leitor, a obra-partitura é o meio-termo. Mas em que consiste essa capacidade virtual da obra? E como poderia não ser ela uma propriedade objetiva da obra? Aliás, como concebê-la de outra maneira?

Genette, que julga a teoria de Beardsley incoerente, erguendo uma frágil muralha em torno do cânone, observa que, curiosamente, os critérios de valor sustentados por Beardsley não deixam de lembrar as três antigas condições de beleza segundo Tomás de Aquino: *integritas, consonantia et claritas*.[48] A seus olhos, essa proximidade leva à confusão, e o objetivismo, ainda que com o nome de instrumentalismo e disfarçado em teoria da recepção, parece definitivamente comprometido. Aliás, os três critérios comuns à escolástica e à filosofia analítica testemunham, como Jauss provava a Gadamer, a permanência do gosto clássico, e, assim, denunciam uma preferência extraliterária. É a obra clássica, no sentido corrente, que é caracterizada por *integritas, consonantia et claritas*, e é a experiência da obra clássica que é descrita pela unidade, pela complexidade e pela intensidade. Contrariamente, a obra moderna contestou a unidade, privilegiou as organizações fragmentárias e desestruturadas ou, seguindo um outro caminho, atacou a complexidade, por exemplo, nas obras monocrômicas ou seriais. Os critérios de unidade, de complexidade e de intensidade, que lembram a "forma orgânica" elogiada por Coleridge e retomada como programa pelos escritores da *American Renaissance*, no século XIX (Matthiessen, 1941), são claramente conformes à estética do *New Criticism*, reivindicada por Beardsley. Uma das obras mais conhecidas produzidas por essa escola, de Cleanth Brooks, intitula-se *The Well Wrought Urn* [A Urna Bem Lavrada] (1947) e compara o poema a um vaso bem trabalhado, admiravelmente confeccionado, estável, cujos paradoxos e ambigüidades são resolvidos na unidade intensa: um vaso grego que proporciona uma experiência mensurável pela unidade, pela complexidade e pela intensidade, e não um *ready-made* de Duchamp. O filósofo Nelson Goodman, já citado por sua reabilitação do estilo, recaía, também ele, nos mesmos critérios tradicionais de gosto, quando, procurando uma maneira de escapar ao subjetivismo, sustentava que os "três sintomas da estética podem ser a densidade sintática, a densidade semântica e a plenitude sintática".[49] Ora, do modernismo ao pós-modernismo, os critérios de Tomás de Aquino e de Coleridge, de Beardsley e de Goodman, não cessaram de ser satirizados. Face à alternativa entre objetivismo (hoje insustentável) e relativismo (para muitos, entretanto, intolerável), é surpreendente que sejam sempre os partidários do gosto clássico que procurem uma improvável terceira via, sem ver que, por princípio, ela exclui a arte moderna.

VALOR E POSTERIDADE

As duas teses extremas — o objetivismo e o subjetivismo — são mais fáceis de defender, mesmo que nem uma nem outra correspondam ao *sensus communis,* que demanda uma estabilidade dos valores pelo menos relativa. Todo compromisso, inclusive aquele que Kant aceitava, mostra-se frágil e muito fácil de refutar. E, se Genette pode anunciar, com tranqüilidade, um relativismo estético tão intransigente, é porque ele não se pergunta nunca que relação há entre a apreciação individual e a avaliação coletiva ou social da arte, nem por que a anarquia não resulta efetivamente do subjetivismo. Se a teoria é tão sedutora, é porque, muitas vezes, ela é também verdadeira, mas é sempre apenas em parte verdadeira; e nem por isso seus adversários não estão errados. Entretanto, conciliar as duas verdades não é, nunca, confortável.

Por falta de argumentos teóricos, os observadores ponderados, que se voltam para o subjetivismo do julgamento do gosto, mas resistem ao relativismo do valor que teoricamente decorre dele, valem-se dos fatos, no caso, do julgamento da posteridade, como testemunhos a favor, se não da objetividade do valor, pelo menos de sua legitimidade empírica. Com o tempo, dizem, a boa literatura expulsa a má. *Est vetus atque probus centum qui perficit annos,* "aquilo que atravessou centenas de anos é velho e sério", escrevia Horácio em carta a Augusto (*Cartas,* II, 1, v.39), na qual ele defendia, entretanto, os modernos contra a hegemonia dos antigos e já ironizava a poesia que supunha tornar-se melhor com o passar do tempo, como o vinho (*Cartas,* II, 1, v.34). Genette, que também não acredita nesse argumento tradicional, caracteriza-o e ridiculariza-o nestes termos:

> Passados os entusiasmos superficiais da moda e as incompreensões momentâneas, devidas às rupturas de hábitos, as obras realmente belas [...] acabam sempre por impor-se, de modo que aquelas que vitoriosamente passaram pela "prova do tempo" tiram dessa prova um selo incontestável e definitivo de qualidade.[50]

A obra que venceu a prova do tempo é digna de durar, e seu futuro está assegurado. Podemos ter confiança no tempo para depreciar a obra que agradava a um público fácil (a obra que Jauss dizia ser de consumo ou de divertimento) e, inversamente, para apreciar e consagrar a obra que por ser difícil, o primeiro público rejeitava. Retomando os exemplos de Jauss, *Madame Bovary* destronou pouco a pouco *Fanny,* que encontra, depois de uma geração, o purgatório ou mesmo o inferno das obras "culinárias", de onde só os historiadores (os filólogos, depois os estetas da recepção) irão tirá-la para contextualizar a obra-prima de Flaubert.

O argumento da posteridade "restauradora de erros"— como dizia Baudelaire — é o que Jauss adota, definitivamente, uma vez que refutou o conceito de clássico segundo Gadamer (a estética da recepção é indiscutivelmente uma história da posteridade literária), pois tal conceito satisfaz tanto aos partidários do classicismo como aos do modernismo. Do ponto de vista clássico, o tempo liberta a literatura dos falsos valores efêmeros, eliminando os efeitos da moda. Do ponto de vista moderno, ao contrário, o tempo promove os verdadeiros valores, reconhece pouco a pouco autênticos clássicos nas obras árduas que inicialmente não encontram público. Não desenvolverei essa dialética bem conhecida desde sua instituição no século XIX: a doutrina do "romantismo dos clássicos" — os clássicos foram românticos no seu tempo, os românticos serão clássicos amanhã —, esboçada por Stendhal em *Racine e Shakespeare* (1823) e retomada num sentido militante pelas vanguardas, a ponto de se considerar que é um mal sinal para uma obra encontrar sucesso imediato, agradar a seu primeiro público.[51] Proust afirma que uma obra cria ela mesma sua posteridade, mas constata também que uma obra expulsa outra. Na tradição do novo, o argumento da posteridade tem, infelizmente, duas faces.

Segundo Theodor Adorno, uma obra torna-se clássica quando seus efeitos primários se amainam ou são ultrapassados, sobretudo parodiados.[52] Segundo esse raciocínio, o primeiro público se engana sempre: ele aprecia, mas por falsas razões. E apenas a passagem do tempo revela as boas razões, as quais se elaboravam obscuramente na escolha do primeiro público, mesmo que esse não compreendesse a razão dos efeitos. Adorno, diferentemente de Gadamer, não tem por objetivo justificar a tradição clássica, mas a explicação da modernidade pela dinâmica da negatividade ou da desfamiliarização: a inovação precedente, sugere ele, só é compreendida posteriormente, à luz da inovação seguinte. O afastamento no tempo desembaraça a obra do seu quadro contemporâneo e dos efeitos primários que impediam que ela fosse lida tal como é em si mesma. A *Recherche*, recebida primeiro à luz da biografia de seu autor, do seu esnobismo, da sua asma, da sua homossexualidade, segundo uma ilusão (intencional e genética) que impedia a lucidez quanto a seu valor, encontra enfim leitores livres de preconceitos, ou melhor, leitores cujos preconceitos são outros, e menos estranhos à *Recherche*, porque a assimilação da obra de Proust, seu sucesso crescente, tornou-os favoráveis a essa obra ou mesmo dependem dela para ler todo o resto da literatura. Depois de Renoir, diz ainda Proust, todas as mulheres tornaram-se Renoir; depois de Proust, o amor de Mme de Sévigné por sua filha é interpretado como um amor de Swann. Assim, a valorização de uma obra, uma vez começada, tem todas as chances de acelerar-se, pois ela faz dessa obra um critério de valorização da literatura: seu sucesso confirma, pois, seu sucesso.

É o afastamento no tempo que é, em geral, considerado como uma condição favorável ao reconhecimento dos verdadeiros valores. Mas um outro tipo de afastamento propício à seleção dos valores pode ser fornecido pela distância geográfica ou pela exterioridade nacional, e uma obra é muitas vezes lida com mais sagacidade, ou menos viseiras, fora das fronteiras, longe de seu lugar de surgimento, como foi o caso de Proust na Alemanha, na Grã-Bretanha ou nos Estados Unidos, onde o leram muito mais cedo e muito melhor. Os termos de comparação não são os mesmos, não tão restritos, são mais tolerantes, e os preconceitos são diferentes, sem dúvida menos pesados.

O argumento da posteridade ou da exterioridade é mais tranquilizador: o tempo ou a distância fazem a triagem; tenhamos confiança neles. Mas nada garante que a valorização de uma obra seja definitiva, que sua apreciação mesma não seja um efeito da moda. Certamente a *Phèdre* de Racine relegou por vários séculos a de Pradon. A diferença parece estável. Mas seria definitiva? Nada impede pensar, mesmo que a probabilidade pareça cada vez mais fraca — desde que se instaurou uma posteridade —, que a *Phèdre* de Pradon destronará um dia sua rival. A volta de uma obra ao cânone, ou sua entrada na porta do lendário purgatório não lhe dão nenhuma garantia de eternidade. Segundo Goodman, "uma obra pode ser sucessivamente ofensiva, fascinante, confortável e entediante".[53] O tédio espreita, quase sempre, as obras-primas banalizadas por sua recepção. Ou, então, as únicas autênticas obras-primas são os textos que jamais causarão tédio, como as peças de Molière, segundo Sainte-Beuve.

Na história da arte, um ramo desenvolveu-se consideravelmente nas últimas décadas, permitindo apreender melhor o destino aleatório das obras: a história do gosto. Sua premissa inquietante, formulada por Francis Haskell, seu mais eminente representante, é a seguinte: "Dizem-nos que o tempo é o árbitro supremo. Eis uma afirmação impossível de confirmar-se ou desmentir [...]. Também não se pode ter como certo que um artista arrancado do esquecimento não volte a ele."[54] A história do gosto estuda a circulação das obras, a formação das grandes coleções, a constituição dos museus, o mercado da arte. Investigações semelhantes seriam bem-vindas na literatura, mas os enigmas subsistirão. Um verdadeiro clássico seria uma obra que nunca se tornaria tediosa para nenhuma geração? Não haveria outro argumento em favor do cânone a não ser a autoridade dos especialistas?

POR UM RELATIVISMO MODERADO

Contra o dogmatismo neoclássico, os modernos insistiram num relativismo do valor literário: as obras entram e saem do cânone ao sabor das variações do gosto, cujo movimento não é regido por nada de racional. Seria possível citar inúmeros exemplos de obras redescobertas depois de cinqüenta anos, como a poesia barroca, o romance do século XVIII, Maurice Scève, o marquês de Sade. A instabilidade do gosto é uma evidência desconcertante para todos aqueles que gostariam de repousar em padrões de excelência imutáveis. O cânone literário é função de uma decisão comunitária sobre aquilo que conta em literatura, *hic et nunc*, e essa decisão é uma *self-fulfilling prophecy*, como se diz em inglês: um enunciado cuja enunciação aumenta as suas chances de verdade, ou uma decisão cuja aplicação não pode senão confirmar a sua legitimidade, pois a decisão é, em si mesma, seu próprio critério. O cânone tem o tempo a seu favor, a menos que haja recusas violentas, antiautoritárias como se conheceram também, levando à rejeição de valores já consagrados. É impossível ir além deste depoimento: eu gosto porque me disseram assim.

Mas a alternativa a que nos leva o conflito entre a teoria e o senso comum não é, novamente, rígida demais? Ou há um cânone legítimo, com uma lista imutável e uma ordem rígida, ou, então, tudo é arbitrário. O cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável, e, se os clássicos mudam, é à margem, através de um jogo, analisável, entre o centro e a periferia. Há entradas e saídas, mas elas não são tão numerosas assim, nem completamente imprevisíveis. É verdade que o fim do século XX é uma época liberal, em que tudo pode ser reavaliado (inclusive o *design*, ou a ausência de *design*, dos anos cinqüenta), mas a bolsa de valores literários não joga ioiô. Marx formulava o enigma nestes termos: "A dificuldade não é compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade é a seguinte: elas ainda nos proporcionam um gozo estético e, sob certos aspectos nos servem de norma, são para nós um modelo inacessível."[55] O surpreendente é que as obras-primas perduram, continuam a ser pertinentes para nós, fora de seu contexto de origem. E a teoria, mesmo denunciando a ilusão do valor, não alterou o cânone. Muito ao contrário, ela o consolidou, propondo reler os mesmos textos, mas por outras razões, razões novas, consideradas melhores.

Não é possível, sem dúvida, explicar uma racionalidade das hierarquias estéticas, mas isso não impede o estudo racional do movimento dos valores, como fazem a história do gosto ou a estética da recepção. E a impossibilidade em que nos encontramos de justificar racionalmente nossas preferências, assim como de analisar o que nos permite reconhecer instantaneamente um rosto ou um estilo — *Individuum est ineffabile* —, não exclui a constatação empírica de consensos, sejam eles resultado da cultura, da moda ou de outra coisa.

A diversidade desordenada dos valores não é uma conseqüência necessária e inevitável do relativismo do julgamento, e é justamente isso que torna a questão interessante: como os grandes espíritos se encontram? Como se estabelecem consensos parciais entre as autoridades encarregadas de zelar pela literatura? Esses consensos, como a língua, como o estilo, se revelam na forma de um conjunto de preferências individuais, antes de se tornarem normas por intermédio de instituições: a escola, a publicação, o mercado. Mas "as obras de arte", como lembrava Gadamer, "não são cavalos de corrida: sua finalidade principal não é apontar um vencedor".[56] O valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura.

CONCLUSÃO

A AVENTURA TEÓRICA

Minha intenção era refletir sobre os conceitos fundamentais da literatura, sobre seus primeiros elementos, isto é, ao mesmo tempo sobre os pressupostos de todo discurso sobre a literatura, de toda pesquisa literária, e sobre as hipóteses, às vezes explícitas, mas o mais das vezes implícitas, que formulamos quando falamos, entre profissionais e também entre amadores, de um poema, de um romance, ou de qualquer livro. Cabe à teoria da literatura esclarecer essas hipóteses habituais, a fim de que saibamos melhor o que fazemos quando o fazemos.

Portanto, não se tratava — longe disso — de fornecer receitas, técnicas, métodos, uma panóplia de instrumentos a serem aplicados aos textos, nem de chocar o leitor com um léxico complicado de neologismos e um jargão abstrato, mas de proceder de maneira analítica, a partir das idéias simples mas confusas, que cada um faz da literatura. O objetivo da teoria é, na verdade, desconsertar o senso comum. Ela o contesta, o critica, o denuncia como uma série de ilusões — o autor, o mundo, o leitor, o estilo, a história, o valor — das quais lhe parece indispensável se liberar para poder falar de literatura. Mas a resistência do senso comum à teoria é inimaginável. Teoria e resistência são impensáveis separadamente, como observava Paul de Man; sem a resistência à teoria, a teoria não valeria mais a pena, como não valeria a pena a poesia, para Mallarmé, se o Livro fosse possível. Mas o senso comum não renuncia nunca, e os teóricos se obstinam. Na falta de um acerto de contas final, com suas ovelhas negras, eles se atrapalham. É o que se constata com freqüência: para reduzir definitivamente ao silêncio um monstro ubíquo e endurecido, a teoria e o senso comum mantêm paradoxos, como a morte do autor ou a indiferença da literatura ao real. Impelida por seu demônio, a teoria compromete suas chances de vencer o monstro, pois é sempre a contragosto que os literatos matizam um argumento quando ele corre o risco de chegar a um oxímoro. E o senso comum ergue a cabeça.

É o antagonismo perpétuo entre a teoria e o senso comum que tentei descrever, seu duelo no terreno dos primeiros elementos da literatura. A ofensiva da teoria contra o senso comum volta-se contra ela mesma, que fracassa ainda mais passando da crítica à ciência, substituindo o senso comum por conceitos positivos, e, diante dessa hidra, as teorias proliferam, defrontam-se mutuamente, correndo o risco de perder de vista a própria literatura. A teoria, como se diz em inglês, *paints itself into a corner*, cai na armadilha que construiu para o senso comum, tropeça nas aporias que ela mesma suscitou, e o combate recomeça. Seria preciso um Hércules particularmente irônico para sair disso de maneira vitoriosa.

TEORIA OU FICÇÃO

A atitude dos literatos diante da teoria lembra a doutrina da dupla verdade na teologia católica. Para seus adeptos, a teoria é ao mesmo tempo objeto de fé e uma apostasia: crê-se nela, mas não inteiramente. É certo que o autor está morto, a literatura não tem nada a ver com o mundo, a sinonímia não existe, todas as interpretações são válidas, o cânone é ilegítimo, mas continua-se a ler biografias de escritores, a identificar-se com os heróis dos romances; seguem-se com curiosidade as pegadas de Raskolnikov pelas ruas de São Petersburgo, prefere-se *Madame Bovary* a *Fanny*, e Barthes mergulhava deliciosamente em *O Conde de Monte-Cristo* antes de dormir. É por isso que a teoria não pode sair vitoriosa. Ela não é capaz de anular o eu ledor. Há uma verdade da teoria que a torna sedutora, mas ela não é toda a verdade, porque a realidade da literatura não é totalmente teorizável. No melhor dos casos, minha fidelidade teórica só afeta pela metade meu senso comum, como para esses católicos que, quando lhes convém, fecham os olhos aos ensinamentos do papa sobre a sexualidade.

Assim, a teoria literária parece, em muitos aspectos, uma ficção. Não se crê nela positivamente, mas negativamente, como na ilusão poética, segundo Coleridge. De repente, reprovar-me-ão talvez de levá-la excessivamente a sério e de interpretá-la literalmente demais. A morte do autor? Mas é apenas uma metáfora, cujos efeitos foram, aliás, estimulantes. Tomá-la ao pé da letra e levar seu raciocínio às últimas conseqüências, como no mito do macaco datilógrafo, é dar prova de uma extravagante miopia ou de uma singular surdez poética, é como deter-se nos erros de língua de uma carta de amor. O efeito de real? Mas é uma bonita fábula, ou um haicai, porque falta-lhe a moral. Quem algum dia pensou que seria necessário examinar a teoria com uma lupa? Ela não é aplicável, ela não é, pois, "falsificável", ela própria deve ser vista como literatura. Não há por que lhe pedir contas de seus fundamentos epistemológicos nem de suas conseqüências lógicas. Assim, não há diferença entre um ensaio de teoria literária e uma ficção de Borges ou um conto de Henry James, como "A Lição do Mestre" ou "A Imagem no Tapete", esses contos de sentido indizível.

Estaria quase de acordo com todos estes pontos: a teoria é como a ciência-ficção, e é a ficção que nos agrada, mas, pelo menos por um tempo, ela ambicionou tornar-se uma ciência. Gostaria de lê-la como a um romance — apesar das intenções de seus autores — e de acordo com a "técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas", que Borges recomendava em "Pierre Ménard, Autor do Quixote". Entretanto, disposto a ler romances, como não preferir aqueles que não preciso fingir que são romances? A ambição teórica merece mais que essa defesa leviana que cede ao essencial; ela deve ser levada a sério e avaliada segundo seu projeto.

TEORIA E "BATHMOLOGIA"

Não deixarão, sem dúvida, de me dirigir uma segunda objeção: nos combates entre a teoria e o senso comum, os que apresentei em espetáculo, visto que cada *round* terminou numa aporia teórica, o senso comum parece haver triunfado — "a Opinião Pública, o Espírito Majoritário, o Consenso Pequeno-burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito", como o denominava Barthes, enfim o *Horreur*.[1] Minha conclusão seria uma regressão, ou mesmo uma recessão, e talvez seja considerado renegado aquele que relê com aplicação intransigente os mestres de sua adolescência. Não será a primeira vez: *A Terceira República das Letras* e *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* já me valeram críticas desse tipo, vindas de leitores sem dúvida pouco familiarizados com Pascal ou com Barthes. Os *Pensées* chamavam de "gradação" ao dobrar da reflexão sobre si mesma, o qual a conduz na medida em que ela aprofunda seu objeto, e Pascal não via nada de mal no fato de os sábios admitirem a opinião corrente: "graças ao pensamento subjacente", não se trata mais da mesma opinião, nem mesmo talvez de uma opinião, já que doravante é motivada pela "razão dos efeitos". A essa "reviravolta contínua do a favor ao contra", a essa pulsação incessante da *doxa* e do paradoxo, Barthes chamava *bathmologie*[2] e comparava-a, depois de Vico, a uma espiral, não a um círculo fechado em si mesmo,[3] de modo que o "pensamento subjacente" pode se parecer com a idéia preconcebida sem ser a mesma idéia, já que ele atravessa a teoria: ele é, pois, uma idéia em segundo grau.

Se as soluções propostas pela teoria fracassam, elas têm pelo menos a vantagem de abalar as idéias preconcebidas, de sacudir a boa consciência ou a má-fé da interpretação: esse é até mesmo o primeiro interesse da teoria; sua pertinência está nisto: ir contra a intuição. Do processo levantado contra o autor, a referência, a objetividade, o texto, o cânone, resulta uma lucidez crítica renovada. O caráter conjetural do esforço teórico não faz dele, em absoluto, um esforço vão, mas as certezas teóricas são tão maniqueístas quanto aquelas de que era preciso se desvencilhar. À secura do estruturalismo aplicado, ao gelo da semiologia científica, ao tédio que se desprende das taxinomias narratológicas, Barthes, desde o início, opôs o prazer da "atividade estruturalista" e a felicidade da "aventura semiológica". À teoria como escolástica, eu prefiro, como ele, a aventura teórica: como Montaigne, prefiro a caça à presa. "Não faça o que eu digo, faça o que eu faço": essa é, a meu ver, a lição irônica de Barthes, que nunca cessou de tentar novos caminhos. Assim, este livro não leva, em absoluto, a uma desilusão teórica, mas à dúvida teórica, à vigilância crítica, o que não é a mesma coisa. A única teoria conseqüente é aquela que aceita questionar-se a si mesma, contestar seu próprio discurso. Barthes chamava ao seu pequeno *Roland Barthes* "o livro de minhas resistências às minhas próprias idéias".[4] A teoria é feita para ser atravessada, para que se saia dela, para se fazer um recuo, não para recuar.

Submetendo a teoria à prova do senso comum, essa reflexão sobre os primeiros elementos da literatura também não deu lugar a uma história da crítica ou das doutrinas literárias. Se eu não tivesse medo das grandes palavras, chamaria essa reflexão de uma *epistemologia*. Crítica da crítica, ou teoria da teoria, ela exige do leitor uma consciência teórica na forma de uma *dobra crítica*. Em vez de resolver para ele as dificuldades, ou desfazer em seu nome as emboscadas, propôs casos de consciência. A aporia que termina cada capítulo não tem, pois, nada de esmagador: nem a solução do senso comum nem a da teoria são boas, ou apenas boas. Pode-se renegar a ambas, mas elas não se anulam uma à outra, porque há verdade em cada lado. Como Gargântua, que não sabia se devia rir ou chorar quando lhe nasceu um filho, e sua mulher, em conseqüência, morreu, estamos condenados à perplexidade. Entre a teoria e o senso comum, não há um meio-termo justo, pois as tentativas de compromisso não resistem nem a uma nem ao outro, uma e outro logicamente mais poderosos, porque extremos. Mas a literatura — como o próprio Blanchot, embora amante de tentativas aterrorizantes, reconhece — é uma concessão: Orfeu é dilacerado entre a vontade de salvar Eurídice e a tentação de fitá-la, entre o amor e o desejo; ele cede ao desejo, e o objeto amado morre para sempre, mas levá-lo até a luz do dia seria renunciar ao desejo; a literatura, segundo Blanchot, trai o absoluto da inspiração. É preciso que uma porta seja aberta ou fechada. Mas a maioria das portas está entreaberta ou semifechada.

TEORIA E PERPLEXIDADE

Sete noções ou conceitos literários foram examinados: a *literatura*, o *autor*, o *mundo*, o *leitor*, o *estilo*, a *história* e o *valor*. Essas noções poderiam ser suficientes para delimitar os problemas. O que, entretanto, deixamos de lado? Que dificuldade não abordamos de frente? O gênero, talvez, embora ele tenha sido tratado brevemente como modelo de recepção. Ou então as relações do estudo literário com outras disciplinas: a biografia, a psicologia, a sociologia, a filosofia, as artes visuais, como Wellek e Warren caracterizavam, há cinqüenta anos, as diversas abordagens extrínsecas da literatura;

ou a psicanálise, o marxismo, o feminismo, o culturalismo, segundo a lista dos paradigmas mais modernos que definem hoje a teoria literária no mundo anglo-americano, de acordo com a introdução popular desses paradigmas por Terry Eagleton, por exemplo.

Imagino, entretanto, uma última objeção. Refletindo sobre a teoria, devolvendo-a a seu contexto, historicizando-a quando necessário, interessei-me, dirão, pelo passado, sendo que a teoria aponta para o futuro. Falando para estudantes, dramatizando para eles os conflitos entre a teoria e o senso comum, tive a impressão de me transformar num monumento histórico. Por que não prosseguir a pesquisa até nossos dias, tornando-a, assim, mais atual? Talvez porque, depois de 1975, não tenha sido publicado nada de interessante? Ou porque eu não li mais nada depois dessa data? Ou porque eu mesmo me pus a escrever? Todas essas respostas aproximativas e um tanto enganosas são equivalentes.

Lembremos uma última vez: tratava-se de despertar a vigilância do leitor, de inquietá-lo nas suas certezas, de abalar sua inocência ou seu torpor, de alertá-lo oferecendo-lhe os rudimentos de uma consciência teórica da literatura. Esses foram os objetivos deste livro. A teoria da literatura, como toda epistemologia, é uma escola de relativismo, não de pluralismo, pois não é possível deixar de escolher. Para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam, e o ecletismo não leva a lugar algum. A *dobra crítica*, o conhecimento das hipóteses problemáticas que regem nossos procedimentos são, portanto, vitais.

Terei conseguido desmistificar a teoria? Evitar fazer dela uma metafísica negativa, como uma pedagogia de suplemento? Criticar a crítica, julgar a pesquisa literária, é avaliar sua adequação, sua coerência, sua riqueza, sua complexidade — critérios que não resistem à depuração teórica, mas que continuam sendo os menos discutíveis. Como a democracia, a crítica da crítica é dos regimes o menos ruim e, se não sabemos qual é o melhor, não temos dúvida de que os outros são piores. Não advoguei, pois, a causa de uma teoria entre outras, nem a do senso comum, mas a da crítica a todas as teorias, inclusive ao senso comum. A perplexidade é a única moral literária.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

ADAMS, Hazard (Ed.). *Critical Theory Since Plato.* New York: Harcourt, Brace, 1971, 1992.

ALTHUSSER, Louis. Idéologie et appareils idéologiques d'État (1970). *Position (1964-1975).* Paris: Éd. Sociales, 1976.

ARISTOTE. *La poétique.* Trad. DUPONT-ROC, R., LALLOT, J. Paris: Éd. du Seuil, 1980.

________. *Poétique.* Trad. MAGNIEN, M. Paris: [s.n.], 1990. (Col. Le Livre de Poche).

BARTHES, Roland. *Critique et vérité.* Paris: Éd. du Seuil, 1966.

________. Réflexions sur un manuel. In: DOUBROVSKY, Serge, TODOROV, Tzvetan (Ed.). *L'enseignement de la littérature.* Paris: Plon, 1971.

BORGES, Jorge Luis. *Fictions* (1944). Paris: Gallimard, 1957. Trad. fr. (Reedição citada Col. Folio).

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art.* Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

CHARLES, Michel. *Introduction à l'étude des textes.* Paris: Éd. du Seuil, 1995.

COLLIER, Peter, GEYER-RYAN, Helga (Ed.). *Literary Theory Today.* Ithaca/NY: Cornell University Press, 1990.

CONTINI, Gianfranco. *Varianti et altri linguistica.* Una raccolta di saggi (1938-1968). Turin: Einaudi, 1970.

CROCE, Benedetto. *La poésie.* Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature (1936). Trad. fr. Paris: PUF, 1951. Reedição parcial in: *La Philosophie comme histoire de la liberté.* Contre le positivisme. Paris: Éd. du Seuil, 1983.

________. *Essais d'esthétique.* Trad. fr. Paris: Gallimard, 1991. (Col. Tel).

DE MAN, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DICTIONNAIRE DES GENRES ET NOTIONS LITTÉRAIRES. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.

DOSSE, François. *Histoire du structuralisme*. Paris: La Découverte, 1991-1992. 2V. (Reedição Col. Le Livre de Poche).

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan (Ed.). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éd. du Seuil, 1972. (Reedição Col. Points).

DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie (Ed.). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éd. du Seuil, 1995.

EAGLETON, Terry. *Critique et théorie littéraires*. Une introduction (1983, 1996). Trad. fr. Paris: PUF, 1994.

ELLIS, John M. *The Theory of Literary Criticism:* A Logical Analysis. Berkeley: University of California Press, 1974.

GENETTE, Gérard. Critique et poétique. *Figures III*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.

GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*. Paris: José Corti, 1981.

GRAFF, Gerald. *Literature Against Itself:* Literary Ideas in Modern Society. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

HALLYN, Fernand, DELCROIX, Maurice (Ed.). *Méthodes du texte*. Introduction aux études littéraires. Paris/Gembloux: Duculot, 1987.

JEFFERSON, Ann, ROBEY, David (Ed.). *Modern Literary Theory:* A Comparative Introduction. Londres: Batsford, 1982, 1986.

KIBÉDI VARGA, Aron (Ed.). *Théorie de la littérature*. Paris: Picard, 1981.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française* (1895). Paris: Hachette, 1952.

MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero, 1966.

MACKSEY, Richard, DONATO, Eugenio (Ed.). *The Structuralist Controversy:* The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.

MERQUIOR, J. G. *From Prague to Paris:* A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought. Londres: Verso, 1986.

PAULHAN, Jean. *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*. Paris: Gallimard, 1941. (Reedição Col. Folio).

PAVEL, Thomas. *Le mirage linguistique*. Essai sur la modernisation intellectuelle. Paris: Éd. de Minuit, 1988.

POULET, Georges (Ed.). *Les chemins actuels de la critique*. Paris: Plon, 1967.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé* (1927). *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1989. Col. Bibl. de la Pléiade. t.IV. (Reedição citada Col. Folio).

RAVOUX RALLO, Élisabeth. *Méthodes de critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1993.

SANTERRES-SARKANY, Stéphane. *Théorie de la littérature*. Paris: PUF, 1990. (Col. Que sais-je?).

SOLLERS, Philippe. Préface à la réédition de *Théorie d'ensemble* (1968). Paris: Éd. du Seuil, 1980. (Col. Points).

SPITZER, Leo. Les études de style et les différents pays. *Langue et littérature* (1960). Paris: Les Belles Lettres, 1961. n.161. (Col. Bibl. de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège).

TADIÉ, Jean-Yves. *La critique littéraire au xx^{e} siècle*. Paris: Belfond, 1987. (Reedição Col. Pocket).

TODOROV, Tzvetan (Ed.). *French Literary Theory Today*. A Reader. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

________. (Ed.). *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes. Paris: Éd. du Seuil, 1966.

________. Poéthique. In: *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Éd. du Seuil, 1968. (Reedição Col. Points).

________. *Critique de la critique*. Un roman d'apprentissage. Paris: Éd. du Seuil, 1984.

VALÉRY, Paul. L'enseignement de la poétique au Collège de France (1936). *Variété V* (1944), *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957. t.I. (Col. Bibl. de la Pléiade).

WELLEK, René. *A History of Modern Criticism* (1750-1950). New Haven: Yale University Press, 1955-1992. 8V.

________. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *La théorie littéraire* (1949). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1971.

WIMSATT, W. K., BROOKS, C. *Literary Criticism:* A Short History. New York: Knopf, 1957.

CAPÍTULO I
A LITERATURA

ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy and Other Writings* (1869). Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éd. du Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

________. Réflexions sur un manuel. In: DOUBROVSKY, Serge, TODOROV, Tzvetan (Ed.). *L'enseignement de la littérature*. Paris: Plon, 1971.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. (Reedição Col. Folio).

________. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959. (Reedição Col. Folio).

CHKLOVSKI, Viktor. L'art comme procédé (1917). In: TODOROV, Tzvetan (Ed.). *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes. Paris: Éd. du Seuil, 1966.

COMBE, Dominique. *Poésie et récit*. Une rhétorique des genres. Paris: José Corti, 1989.

DU BOS, Charles. *Qu'est-ce que la littérature?* (1938). Paris: Plon, 1945.

EIKHENBAUM, Boris. La théorie de la "méthode formelle" (1925). In: TODOROV, Tzvetan (Ed.). *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes. Paris: Éd. du Seuil, 1966.

ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent (1919). *Selected Prose*. Londres: Faber and Faber, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. (Reedição Col. Tel).

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Éd. du Seuil, 1979. Retomado in: GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (Ed.). *Théorie des genres*. Paris: Éd. du Seuil, 1986. (Col. Points).

________. *Fiction et diction*. Paris: Éd. du Seuil, 1991.

GINZBURG, Carlo. Traces (1979). *Mythes, emblèmes, traces*. Morphologie et histoire (1986). Paris: Flammarion, 1989.

GOODMAN, Nelson. When Is Art? (1977). *Ways of Worldmaking* (1978). 2.ed. Indianapolis: Hackett, 1985.

________. Quand y a-t-il art? Trad. fr. In: LORIES, Danielle (Ed.). *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Klincksieck, 1988.

HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires* (1977). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1986.

HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943). Trad. fr. Paris: Éd. de Minuit, 1968.

JAKOBSON, Roman. La nouvelle poésie russe (1919). *Questions de poétique*. Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1973. Reedição parcial: *Huit questions de poétique*. (Col. Points).

________. Qu'est-ce que la poesie? (1933-1934). *Questions de poétique*. Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1973. Reedição parcial: *Huit questions de poétique*. (Col. Points).

________. La dominante (1935). *Questions de poétique*. Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1973. Reedição parcial: *Huit questions de poétique*. (Col. Points).

________. Linguistique et poétique (1960). *Essais de linguistique générale*. Trad. fr. Paris: Éd. de Minuit, 1963. (Reedição Col. Double).

KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger* (1790). Trad. fr. Paris: Aubier, 1995.

LOTMAN, Youri. *La structure du texte artistique* (1970). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1973.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance*. Lettres sur la poésie. Paris: Gallimard, 1995. (Col. Folio).

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé.* Paris: Gallimard, 1989. Col. Bibl. de La Pléiade. t.IV. (Reedição citada Col. Folio).

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* (1947). Paris: Gallimard, 1948. (Reedição citada Col. Folio).

TODOROV, Tzvetan. La notion de littérature (1975). *Les genres du discours.* Paris: Éd. du Seuil, 1978. Reedição parcial: *La notion de littérature et autres essais.* (Col. Points).

TOLSTOÏ, Léon. *Qu'est-ce que l'art?* Trad. fr. Paris: Perrin, 1898.

VALÉRY, Paul. L'enseignement de la poétique au Collège de France (1936). *Variété V* (1944), *Oeuvres.* Paris: Gallimard, 1957. t.I. (Col. Bibl. de la Pléiade).

CAPÍTULO II
O AUTOR

ANSCOMBE, G. E. M. *Intention.* Oxford: Blackwell, 1957.

AUSTIN, John L. *Quand dire, c'est faire* (1962). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

BARTHES, Roland. *Michelet.* Paris: Éd. du Seuil, 1954. (Reedição Col. Points).

________. *Sur Racine.* Paris: Éd. du Seuil, 1963. (Reedição Col. Points).

________. *Critique et verité.* Paris: Éd. du Seuil, 1966.

________. La mort de l'auteur (1968). *Le bruissement de la langue.* Paris: Éd. du Seuil, 1984. (Reedição Col. Points).

________. *S/Z.* Paris: Éd. du Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

BENVENISTE, Émile. La nature des pronoms (1956). *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard, 1966. t.I. (Reedição Col. Tel).

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence:* A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1973, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *Chat en poche.* Montaigne et l'allégorie. Paris: Éd. du Seuil, 1993.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence.* Paris: Éd. du Seuil, 1967. (Reedição Col. Points).

DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène.* Introduction au problème du signe dans la philosophie de Husserl. Paris: PUF, 1967.

________. *La dissémination.* Paris: Éd. du Seuil, 1972. (Reedição Col. Points).

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation* (1990). Trad. fr. Paris: Grasset, 1992. (Reedição Col. Le Livre de Poche).

EDEN, Kathy. *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition:* Chapters in the Ancient Legacy and its Humanist Reception. New Haven: Yale University Press, 1997.

ELIOT, T. S. The Frontiers of Criticism (1956). *On Poetry and Poets.* New York: Farrar, Strauss, 1957.

EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity* (1930). New York: New Directions, 1949.

FISH, Stanley. *Is There* a *Text in This Class?* The Authority of Interpretative Communities. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1980.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? (1969). *Dits et écrits.* Paris: Gallimard, 1994. t.I.

FREGE, Gottlob. Sens et dénotation (1892). *Écrits logiques et philosophiques.* Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1971.

GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode* (1960; 1972, 3.ed.). Trad. fr. parcial. Paris: Éd. du Seuil, 1976; nova edição completa citada, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Être et temps* (1927; 1963, 10.ed.). Trad. fr. parcial. Paris: Gallimard, 1964; nova edição completa citada, 1986.

HIRSCH JUNIOR, E. D. *Validity in Interpretation.* New Haven: Yale University Press, 1967.

________. *The Aims of Interpretation.* Chicago: University of Chicago Press, 1976.

JAKOBSON, Roman, LÉVI-STRAUSS, Claude. "Les Chats" de Charles Baudelaire (1962). In: JAKOBSON, R. *Questions de poétique.* Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1973.

JUHL, P. D. *Interpretation:* An Essay in the Philosophy of Literary Criticism. Princeton: Princeton University Press, 1980.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1945. (Col. Bibl. de la Pléiade).

NEWTON-DE MOLINA, David (Ed.). *Literary Intention.* Édimbourg: Edinburgh University Press, 1976.

PICARD, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture.* Paris: Pauvert, 1965.

POULET, Georges. *La conscience critique.* Paris: José Corti, 1971.

________. *La pensée indeterminée.* Paris: PUF, 1985.

PROUST, Marcel. Préface de *Tendres Stocks* (1920). *Contre Sainte-Beuve,* seguido de *Essais et Articles.* Paris: Gallimard, 1971. (Col. Bibl. de la Pléiade).

RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et sensation.* Paris: Éd. du Seuil, 1954. (Reedição Col. Points).

________. *Poésie et profondeur.* Paris: Éd. du Seuil, 1955. (Reedição Col. Points).

RICŒUR, Paul. Le conflit des interprétations. *Essais d'herméneutique.* Paris: Éd. du Seuil, 1969.

________. Du texte à l'action. *Essais d'herméneutique II.* Paris: Éd. du Seuil, 1986.

RIFFATERRE, Michael. La description des structures poétiques: deux approches du poème de Baudelaire, "Les Chats" (1966). *Essais de stylistique structurale.* Trad. fr. Paris: Flammarion, 1971.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant.* Paris: Gallimard, 1943. (Reedição Col. Tel).

SEARLE, John R. Reiterating the Differences: A Reply to Derrida. In: WEBER, Sam, SUSSMAN, Henry (Ed.). *Glyph.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977. t.I.

________. *L'intentionalité.* Essai de philosophie des états mentaux (1983). Trad. fr. Paris: Éd. de Minuit, 1985.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Herméneutique* (1838). Trad. fr. Paris: Éd. du Cerf, 1987.

SZONDI, Peter. *Introduction à l'herméneutique littéraire* (1975). Trad. fr. Paris: Éd. du Cerf, 1989.

WIMSATT, W. K., BEARDSLEY, Monroe. The Intentional Fallacy (1946). In: BEARDSLEY, M. *The Verbal Icon.* Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

________. L'illusion de l'intention. Trad. fr. In: LORIES, Danielle (Ed.). *Philosophie analytique et esthétique.* Paris: Klincksieck, 1988.

CAPÍTULO III
O MUNDO

ARISTOTE. *La poétique.* Trad. DUPONT-ROC, R., LALLOT, J. Paris: Éd. du Seuil, 1980.

AUERBACH, Erich. *Mimésis.* La représentation de la réalité dans la littérature occidentale (1946). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1968. (Reedição Col. Tel).

AUSTIN, John L. *Quand dire, c'est faire* (1962). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski* (1929, 1963). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1970.

________. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1965). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1970. (Reedição Col. Tel).

________. *Esthétique et théorie du roman* (1975). Paris: Gallimard, 1978. (Reedição Col. Tel).

BARTHES, Roland. *Sur Racine.* Paris: Éd. du Seuil, 1963. (Reedição Col. Points).

________. Éléments de sémiologie (1964). *L'aventure sémiologique.* Paris: Éd. du Seuil, 1985. (Reedição Col. Points).

________. Introduction à l'analyse structurale des récits (1966). *L'aventure sémiologique.* Paris: Éd. du Seuil, 1985. (Reedição Col. Points).

________. *Critique et vérité.* Paris: Éd. du Seuil, 1966.

________. L'effet de réel (1968). In: *Littérature et réalité.* Paris: Éd. du Seuil, 1982. (Col. Points; edição citada); *Le bruissement de la langue.* Paris: Éd. du Seuil, 1984. (Reedição Col. Points).

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éd. du Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

________. *Leçon*. Paris: Éd. du Seuil, 1978. (Reedição Col. Points).

________. *La chambre claire*. Paris: Gallimard/Éd. du Seuil, 1980.

BENVENISTE, Émile. Nature du signe linguistique (1939). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. t.I. (Reedição Col. Tel).

BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris: Éd. du Seuil, 1973.

CAVE, Terence C. *Recognitions:* A Study in Poetics. Oxford: Clarendon Press, 1988.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria* (1817). *The Collected Works*. Princeton: Princeton University Press, 1983. t.VII. 2V.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éd.du Seuil,1979.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Éd. de Minuit, 1968.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight:* Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (1971). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte* (1962). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1965. (Reedição Col. Points).

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. (Reedição Col. Tel).

FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (1920). *Essais de psychanalyse*. Nova trad. fr. Paris: Payot, 1981. (Col. Petite Bibliothèque).

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957. Trad. fr. Paris: Gallimard, 1969.

GENETTE, Gérard. Vraisemblance et motivation. *Figures II*. Paris: Éd. du Seuil, 1969. (Reedição Col. Points).

________. Discours du récit. *Figures III*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.

________. *Introduction à l'architexte*. Paris: Éd. du Seuil, 1979. Retomado in: GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (Ed.). *Théorie des genres*. Paris: Éd. du Seuil, 1986. (Col. Points).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Éd. du Seuil, 1982. (Reedição Col. Points).

________. *Fiction et diction*. Paris: Éd. du Seuil, 1991.

GINZBURG, Carlo. Traces (1979). *Mythes, emblèmes, traces*. Morphologie et histoire (1986). Paris: Flammarion, 1989.

GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*. Recherche de méthode. Paris: Larousse, 1966; nova edição PUF, 1986.

HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage (1972). In: *Poétique du récit*. Paris: Éd. du Seuil, 1977. (Col. Points).

________. Un discours contraint (1973). In: *Littérature et réalité*. Paris: Éd. du Seuil, 1982. (Col. Points).

________. *Analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.

JAKOBSON, Roman. Du réalisme en art (1921). *Questions de poétique*. Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1973.

________. Deux aspects du langage et deux types d'aphasie (1956). *Essais de linguistique générale*. Trad. fr. Paris: Éd. du Minuit, 1963. (Reedição Col. Double).

________. Linguistique et poétique (1960). *Essais de linguistique générale*. Trad. fr. Paris: Éd. du Minuit, 1963. (Reedição Col. Double).

JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language:* A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.

KRISTEVA, Julia. *Sèméiôtikè*. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Éd. du Seuil, 1969. (Reedição Col. Points).

LACAN, Jacques. Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse (1953). *Écrits*. Paris: Éd. du Seuil, 1966. (Reedição Col. Points).

LÉVI-STRAUSS, Claude. L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie (1945). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958, 1974. (Reedição Col. Pocket).

________. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: PUF, 1949.

LUKÁCS, Georg. *La théorie du roman* (1920). Trad. fr. Paris: Gonthier, 1963. (Reedição Col. Tel).

LUKÁCS, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Trad. fr. Paris: Maspero, 1967.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Col. Bibl. de la Pléiade).

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris: Éd. du Seuil, 1988.

PEIRCE, Charles S. *Écrits sur le signe*. Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1978.

PRENDERGAST, Christopher. *The Order of Mimesis:* Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte* (1928). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1970. (Col. Points).

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann* (1913). *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1987. Col. Bibl. de la Pléiade. t.I. (Reedição citada Col. Folio).

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éd. du Seuil, 1983-1985. 3V. (Reedição Col. Points).

RIFFATERRE, Michael. L'illusion référentielle (1978). In: *Littérature et réalité*. Paris: Éd. du Seuil, 1982. (Col. Points).

RUWET, Nicolas. Limites de l'analyse linguistique en poésie (1968). *Language, musique, poésie*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.

________. Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", vingt-cinq ans après. In: DOMINICY, Marc (Ed.). *Le Souci des apparences*. Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1916). Paris: Payot, 1972. (Nova edição).

SEARLE, John R. *Les actes de langage* (1969). Trad. fr. Paris: Hermann, 1972.

________. Le statut logique du discours de la fiction (1975). *Sens et Expression* (1979). Trad. fr. Paris: Éd. de Minuit, 1982.

SOLLERS, Philippe. Le roman et l'expérience des limites (1965). *Logiques*. Paris: Éd. du Seuil, 1968.

TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967.

________. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éd. du Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine*. Le principe dialogique. Paris: Éd. du Seuil, 1981.

CAPÍTULO IV
O LEITOR

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp:* Romantic Theory and the Critical Tradition. New York: Oxford University Press, 1953.

BALDENSPERGER, Fernand. *Goethe en France*. Étude de littérature comparée. Paris: Hachette, 1904.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éd. du Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961, 1983.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. Théâtre complet de M. Auguste Vacquerie. *Revue des Deux Mondes*, 15 juil. 1879.

________. Critique (art.). *La grande encyclopédie*. Paris: [s.n.], 1892. t.XIII.

CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Éd. du Seuil, 1977.

________. *L'arbre et la source*. Paris: Éd. du Seuil, 1985.

DÄLLENBACH, Lucien, RICARDOU, Jean (Ed.). *Problèmes actuels de la lecture*. Paris: Clancier-Guénaud, 1982.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Le rôle du lecteur (1979). Trad. fr. Paris: Grasset, 1985. (Reedição Col. Le Livre de Poche).

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class?* The Authority of Interpretative Communities. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1980.

GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (Ed.). *Théorie des genres*. Paris: Éd. du Seuil, 1986. (Col. Points).

HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires* (1977). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1986.

INGARDEN, Roman. *L'œuvre d'art littéraire* (1931). Trad. fr. Lausanne: Éd. L'Âge d'Homme, 1983.

ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser*. Munich: Fink, 1972.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974. (Trad. americana, edição citada).

________. *Der Akt des Lesens.* Théorie asthetischer Wirkung. Munich: Fink, 1976. [(Trad. americana: Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978 (ed. citada)]; *L'acte de lecture.* Théorie de l'effet esthétique. Trad. fr. Bruxelles: Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (1975). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1978. (Reedição Col. Tel).

________. *Pour une herméneutique littéraire* (1982). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1988.

KERMODE, Frank. *The Art of Telling:* Essays on Fiction. Cambridge/ Mass.: Harvard University Press, 1983.

LANSON, Gustave. Quelques mots sur l'explication de textes (1919). *Méthodes de l'histoire littéraire* (1925); reedição em continuação a *Hommes et livres* (1895). Paris/Genève: Slatkine, 1979.

________. Le centenaire des *Méditations* (1921). *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire.* Paris: Hachette, 1965.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1945. (Col. Bibl. de la Pléiade).

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu.* Essai sur la littérature. Paris: Éd. de Minuit, 1986.

PROUST, Marcel. Journées de lecture (1907). *Contre Sainte-Beuve,* seguido de *Essais et articles.* Paris: Gallimard, 1971. (Col. Bibl. de la Pléiade).

________. *Le temps retrouvé* (1927). *A la recherche du temps perdu.* Paris: Gallimard, 1989. Col. Bibl. de la Pléiade. t.IV. (Reedição citada Col. Folio).

RICHARDS, I. A. *Principles of Literary Criticism.* New York: Harcourt, Brace, 1924.

________. *Practical Criticism:* A Study of Literary Judgment. New York: Harcourt, Brace, 1929.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* (1947). Paris: Gallimard, 1948. (Reedição citada Col. Folio).

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Éd. du Seuil, 1989.

SULEIMAN, Susan R., CROSMAN, Inge (Ed.). *The Reader in the Text.* Princeton: Princeton University Press, 1980.

TOMPKINS, Jane P. (Ed.). *Reader-Response Criticism.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

VALÉRY, Paul. L'enseignement de la poétique au Collège de France (1936). *Variété V* (1944), *Oeuvres.* Paris: Gallimard, 1957. t.I. (Col. Bibl. de la Pléiade).

WIMSATT, W. K., BEARDSLEY, M. The Affective Fallacy (1949). In: BEARDSLEY, M. *The Verbal Icon.* Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

CAPÍTULO V
O ESTILO

ALBALAT, Antoine. *La formation du style par l'assimilation des auteurs* (1901). Paris: Armand Colin, 1991.

________. *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903). Paris: Armand Colin, 1991.

ARISTOTE. *Rhétorique.* Trad. fr. Paris: [s.n.], 1991. (Col. Le Livre de Poche).

________. *Poétique.* Trad. M. Magnien. Paris: [s.n.], 1990. (Col. Le Livre de Poche).

ARRIVÉ, Michel. Postulats pour la description linguistique des textes littéraires. *Langue française,* n.3 (La stylistique), sept. 1969.

BALLY, Charles. *Précis de stylistique.* Genève: Eggimann, 1905.

________. *Traité de stylistique française* (1909). Paris: Klincksieck, 1951.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Paris: Éd. du Seuil, 1953. (Reedição citada Col. Points).

________. L'ancienne rhétorique, aide-mémoire (1970). *L'aventure sémiologique.* Paris: Éd. du Seuil, 1985. (Reedição Col. Points).

BENVENISTE, Émile. Catégories de pensée et catégories de langue (1958). *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard, 1966. t.I. (Reedição Col. Tel).

BENVENISTE, Émile. Sémiologie de la langue (1969). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974. t. II. (Reedição Col. Tel).

COMBE, Dominique. Pensée et langage dans le style. In: MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (Ed.). *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.

CRESSOT, Marcel. *Le style et ses techniques.* Précis d'analyse stylistique (1947). Paris: PUF, 1969.

FISH, Stanley. What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about it? (Part I, 1972; Part II, 1977). In: *Is There a Text in This Class?* The Authority of Interpretative Communities. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1980.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction.* Paris: Éd. du Seuil, 1991.

GOODMAN, Nelson. The Status of Style (1975). In: *Ways of Worldmaking* (1978). 2.ed. Indianapolis: Hackett, 1985; Le statut du style. In: *Esthétique et connaissance.* Trad. fr. Combas: Éd. de l'Éclat, 1990.

________. *Of Mind and Other Matters.* Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1984.

GUIRAUD, Pierre. *La stylistique.* Paris: PUF, 1954. (Col. Que sais-je?)

HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943). Trad. fr. Paris: Éd. de Minuit, 1968.

HOUGH, Graham. *Style and Stylistics.* Londres: Routledge, 1969.

JAKOBSON, Roman, LÉVI-STRAUSS, Claude. "Les Chats" de Charles Baudelaire (1962). In: JAKOBSON, R. *Questions de poétique.* Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1973.

MAROUZEAU, Jules. *Précis* de *stylistique française* (1941). Paris: Masson, 1965.

MOLINIÉ, Georges. *La stylistique.* Paris: PUF, 1989. (Col. Que sais-je?).

MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (Ed.). *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.

MOLINO, Jean. Pour une théorie sémiologique du style. In: MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (Ed.). *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.

PROUST, Marcel. *Le côté de Guermantes I* (1920). *A la recherche du temps perdu.* Paris: Gallimard, 1988. Col. Bibl. de la Pléiade. t.II. (Reedição citada Col. Folio).

________. *Le temps retrouvé* (1927). *A la recherche du temps perdu.* Paris: Gallimard, 1989. Col. Bibl. de la Pléiade. t.IV. (Reedição citada Col. Folio).

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style.* Paris: Gallimard, 1947. (Reedição citada Col. Folio).

RASTIER, François. Le problème du style pour la sémantique du texte. In: MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (Ed.). *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.

RIFFATERRE, Michael. Critères pour l'analyse du style (1960). *Essais de stylistique structurale.* Trad. fr. Paris: Flammarion, 1971.

________. La description des structures poétiques: deux approches du poème de Baudelaire, "Les Chats" (1966). *Essais de stylistique structurale.* Trad. fr. Paris: Flammarion, 1971.

________. *La production du texte.* Paris: Éd. du Seuil, 1979.

________. *Sémiotique de la poésie.* Paris: Éd. du Seuil, 1983.

SCHAPIRO, Meyer. La notion de style (1953). *Style, artiste et société.* Trad. fr. Paris: Gallimard, 1982. (Reedição Col. Tel).

SPITZER, Leo. Art du langage et linguistique (1948). *Études de style.* Trad. fr. Paris: Gallimard, 1970. (Reedição Col. Tel).

STAROBINSKI, Jean. Psychanalyse et connaissance littéraire (1964). *La relation critique.* Paris: Gallimard, 1970.

________. Leo Spitzer et la lecture stylistique (1964-1969). *La relation critique.* Paris: Gallimard, 1970.

ULLMANN, Stephen. *Style in the French Novel.* Cambridge: Cambridge University Press, 1957.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art.* Les problèmes de l'évolution du style dans l'art moderne (1915). Trad. fr. (1952). Paris: Gallimard, 1966. (Col. Idées Art).

CAPÍTULO VI
A HISTÓRIA

AUERBACH, Erich. *Introduction aux études de philologie romane* (1944). Francfort: Klostermann, 1949.

BARTHES, Roland. Histoire ou littérature? (1960). In: *Sur Racine*. Paris: Éd. du Seuil, 1963. (Reedição Col. Points).

BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*. (1973). Paris: Gallimard, 1996.

________. *Les temps des prophètes*. Doctrines de l'âge romantique. Paris: Gallimard, 1977.

________. *Les mages romantiques*. Paris: Gallimard, 1988.

________. *L'école du désenchantement*. Paris: Gallimard, 1992.

BENJAMIN, Walter. Histoire littéraire et science de la littérature (1931). In: *Poésie et révolution*. Trad. fr. Paris: Denöel, 1971; reedição *Essais*. Gonthier. t.I. (Col. Médiations).

________. Thèses sur la philosophie de l'histoire (1940). In: *Poésie et révolution*. Trad. fr. Paris: Denöel, 1971; reedição *Essais*. Gonthier. t.I. (Col. Médiations).

BOLLÈME, Geneviève. La *bibliothèque bleue*. Littérature populaire en France du XVI^{e} au XIX^{e} siècle. Paris: Julliard, 1971.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

BREMOND, Henri. *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*. Paris: Armand Colin, 1916-1939. 12V.

CHARTIER, Roger (Ed.). *Pratiques de la lecture*. Marseille: Rivages, 1985.

________ (Ed.). *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris: Éd. du Seuil, 1987.

CHARTIER, Roger, MARTIN, H. J. *Histoire de l'édition française*. Paris: Promodis, 1983-1986. 4V.

COMPAGNON, Antoine. *La Troisième République des lettres*. Paris: Éd. du Seuil, 1983.

CURTIUS, Ernst Robert. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948). Trad. fr. Paris: PUF, 1956. (Reedição Col. Pocket).

DELFAUX, Gérard, ROCHE, Anne. *Histoire/littérature*. Paris: Éd. du Seuil, 1976.

FEBVRE, Lucien. Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet: un renoncement (1941). *Combats pour l'histoire* (1953). Paris: Armand Colin, 1992. (Reedição Col. Pocket).

________. *Le problème de l'incroyance au XVI^{e} siècle*. La religion de Rabelais. Paris: Albin Michel, 1942. (Reedição Col. L'Évolution de l'Humanité).

GENETTE, Gérard. Poétique et histoire (1969). *Figures III*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.

GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché*. Paris: Gallimard, 1959. (Reedição Col. Tel).

GREENBLATT, Stephen J. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

________. *Ces merveilleuses possessions*. Découverte et appropriation du Nouveau Monde au XVI^{e} siècle (1991). Trad. fr. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne* (1680-1715). Paris: Boivin, 1935. (Reedição Col. Le Livre de Poche).

HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy* (1957); *La culture des pauvres*. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre. Trad. fr. Paris: Éd. de Minuit, 1970.

JAUSS, Hans Robert. L'histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire (1967). *Pour une esthétique de la réception*. Trad. fr. Paris: Gallimard, 1978. (Reedição Col. Tel).

LANSON, Gustave. Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie litttéraire en France (1903). *Études d'histoire littéraire*. Paris: Champion, 1930.

________. La méthode de l'histoire littéraire (1910). *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*. Paris: Hachette, 1965.

LEAVIS, Q. D. *Fiction and the Reading Public*. Londres: Chatto & Windus, 1932. (Reedição Col. Penguin).

MOISAN, Clément. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* Paris: PUF, 1987.

MOLLIER, Jean-Yves. *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne, 1836-1891*. Paris: Calmann-Lévy, 1984.

MONTROSE, Louis. Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. In: VEESER, H. Aram (Ed.). *The New Historicism.* Londres: Routledge, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *Les mots de l'histoire.* Essai de poétique du savoir. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

RUDLER, Gustave. *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne.* Oxford: Oxford University Press, 1923. (Reedição Genève: Slatkine, 1979).

SAID, Edward W. *L'orientalisme* (1978). Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1980. (Nova edição, 1997).

________. *The World, the Text and the Critic.* Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1983.

THOMPSON, E. P. *La formation de la classe ouvrière anglaise* (1963). Trad. fr. Paris: Gallimard/Éd. du Seuil, 1988.

TYNIANOV, Iouri. De l'évolution littéraire (1927). In: TODOROV, Tzvetan (Ed.). *Théorie de la littérature.* Textes des formalistes russes. Paris: Éd. du Seuil, 1966.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire.* Essai d'épistémologie. Paris: Éd. du Seuil, 1971. (Reedição Col. Points).

WHITE, Hayden. *Metahistory:* The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society (1780-1950).* Londres: Chatto & Windus, 1958. (Reedição Col. Penguin).

CAPÍTULO VII
O VALOR

ADORNO, Theodor. *Théorie esthétique* (1970). Trad. fr. Paris: Klincksieck, 1989. (Nova edição).

ARNOLD, Matthew. The Function of Criticism at the Present Time (1864). *Culture and Anarchy and Other Writings.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

AUDEN, W. H. *The Dyer's Hand, and Other Essays* (1962). New York: Vintage, 1989.

BARTHES, Roland. Réflexions sur un manuel. In: DOUBROVSKY, Serge, TODOROV, Tzvetan. *L'enseignement de la littérature.* Paris: Plon, 1971.

BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics:* Problems in the Philosophy of Criticism (1958). 2.ed. Indianapolis: Hackett, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art.* Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn:* Studies in the Structure of Poetry. New York: Harcourt, Brace, 1947.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité.* Paris: Éd. du Seuil, 1989.

ELIOT, T. S. Religion and Literature (1935). *Selected Prose.* Londres: Faber and Faber, 1975.

________. What Is a Classic? (1944). *Selected Prose.* Londres: Faber and Faber, 1975.

GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode.* (1960; 1972, 3.ed.). Trad. fr. parcial. Paris: Éd. du Seuil, 1976. (Nova edição integral citada, 1996).

GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art.* La relation esthétique. Paris: Éd. du Seuil, 1997. t.II.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art:* An Approach to a Theory of Symbols (1968). 2.ed. Indianapolis: Hackett, 1976. (Edição citada); *Langages de l'art.* Trad. fr. Paris: Jacqueline Chambon, 1990.

________. *Of Mind and Other Matters.* Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1984.

HASKELL, Francis. *La norme et le caprice.* Redécouvertes en art (1976). Trad. fr. Paris: Flammarion, 1986. (Reedição Col. Champs).

JAUSS, Hans Robert. L'histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire (1967). *Pour une esthétique de la réception.* Paris: Gallimard, 1978. (Reedição Col. Tel).

KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger.* Trad. fr. Paris: Aubier, 1995.

KERMODE, Frank. *The Classic:* Literary Images of Permanence and Change (1975). Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1983.

KERMODE, Frank. *History and Value.* Oxford: Clarendon Press, 1988.

LAFARGE, Claude. *La valeur littéraire.* Figuration littéraire et usage sociaux des fictions. Paris: Fayard, 1983.

LANSON, Gustave. L'immortalité littéraire (1894). *Hommes et livres.* Paris/Genève: Slatkine, 1979.

LEAVIS, F. R. *Revaluation:* Tradition and Development in English Poetry. Londres: Chatto & Windus, 1936.

________. *The Great Tradition.* Londres: Chatto & Windus, 1948. (Reedição Col. Penguin).

________. *The Common Pursuit.* Londres: Chatto & Windus, 1962. (Reedição Col. Penguin).

MATTHIESSEN, F. O. *American Renaissance:* Art and Expression in the Age of Emerson. New York: Oxford University Press, 1941.

MORTIER, Roland. *L'originalité.* Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières. Genève: Droz, 1982.

RENAN, Ernest. Prière sur l'Acropole (1860). *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883). *Œuvres complètes.* Paris: Calmann-Lévy, 1948. t.II. (Reedição Col. Folio).

SAINTE-BEUVE. Qu'est-ce qu'un classique? (1850). *Causeries du lundi.* Paris: Garnier, 1874-1876. t.III. 15V.

________. De la tradition en littérature et dans quel sens il la faut entendre (1858). *Causeries du lundi.* Paris: Garnier, 1874-1876. t.XV. 15V.

SCHLANGER, Judith. *La mémoire des œuvres.* Paris: Nathan, 1992.

STEINER, George. *Réelles présences.* Les arts au sens (1989). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1990. (Reedição Col. Folio).

THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la critique* (1930). Paris: Nizet, 1971.

________. *Réflexions sur la critique.* Paris: Gallimard, 1939.

CONCLUSÃO

BARTHES, Roland. L'aventure sémiologique (1974). *L'aventure sémiologique.* Paris: Éd. du Seuil, 1985. (Reedição Col. Points).

BARTHES, Roland. *Roland Barthes.* Paris: Éd. du Seuil, 1975.

DE MAN, Paul. *The Resistance to Theory.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.